BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE

LE RYTHME MUSICAL

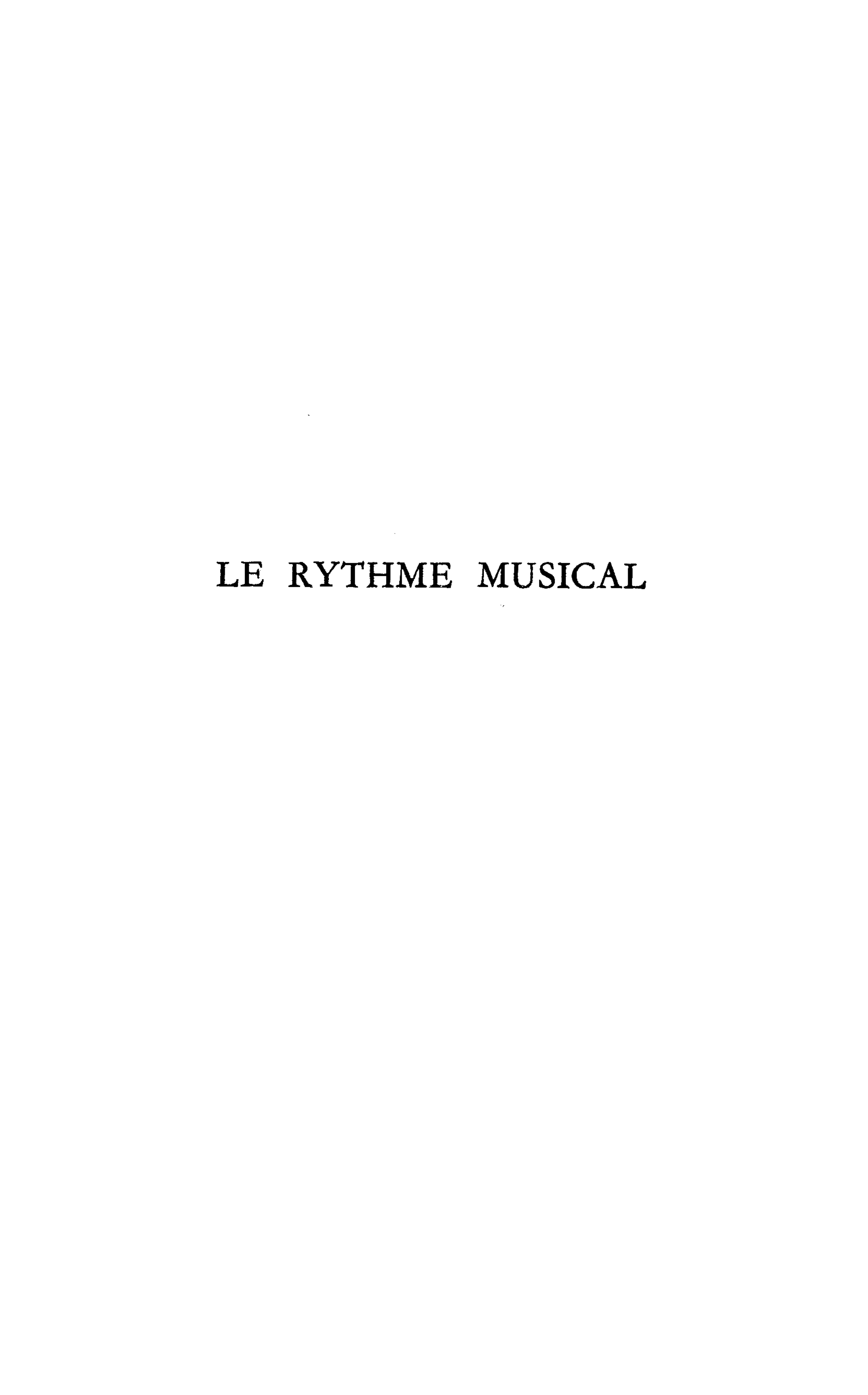
RYTHME - RYTHMIQUE - MÉTRIQUE

PAR

EDGAR WILLEMS



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE



LE RYTHME MUSICAL

DU MÊME AUTEUR

Nouvelles idées philosophiques sur la musique, La Musique pour tous, Paris, 1934.

L'oreille musicale, tome I : *La préparation auditive de l'enfant*, Pro musica, Genève, 1940.

L'éducation musicale nouvelle, Association pour la musique en famille, Lausanne, 1944.

Le jazz et l'oreille musicale, Ch. Grasset, Genève, 1945.

L'oreille musicale, tome II : *La culture auditive, les intervalles et les accords*, Pro musica, Genève, 1946.

La préparation musicale des tout-petits, M. & P. Foetisch, Lausanne, 1950.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE
Dirigée par GISÈLE BRELET

LE RYTHME MUSICAL

ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE

par

EDGAR WILLEMS
Professeur au Conservatoire de Genève

*Comme l'art même,
le rythme musical est
vie et forme.*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1954

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 2e trimestre 1954

AVANT-PROPOS

Le rythme a pris, dans la musique du XXe siècle, une importance majeure. Parfois il devient même l'objet d'un véritable culte. D'élément primordial qu'il était, il est en passe de devenir, à tort, l'élément le plus essentiel, détrônant la mélodie et l'harmonie avec lesquelles il a toujours formé une indissoluble triade.

Pourquoi a-t-il réussi à prendre une pareille place ? Faut-il en chercher la raison dans sa nature même ? Ou bien, bridé pendant quelque trois siècles par l'usage abusif d'une métrique, elle-même soumise à la domination de l'harmonie, le rythme cherche-t-il à s'affranchir de cette tutelle ? Ou encore, devons-nous voir dans cette prédominance du rythme un signe de l'évolution des temps, où des forces vives, longtemps endiguées par une raison autoritaire et présomptueuse, brisent leurs entraves ? Et pourquoi cet épanouissement des forces rythmiques atteint-il sa plénitude à l'époque actuelle ?

Le problème déborde le cadre de la musique occidentale. Il touche aux racines mêmes de l'art musical et à son évolution à travers les races et les âges. Il nous incite à confronter les idées d'un Platon, d'un Aristote, d'un Aristoxène, avec les données de la physiologie, de la psychologie et de la philosophie moderne, afin d'en dégager une synthèse nouvelle.

Plus que jamais, on étudie le rythme dans ses multiples aspects. Dans le monde inorganique, qui s'étend de l'atome aux astres, en passant par le règne minéral, il exprime entre autres, la périodicité et les divers phénomènes vibratoires, comme la vibration sonore ; dans le domaine organique on le trouve dans les manifestations de la vie végétale, animale et humaine et particulièrement dans la pulsation cardiaque, la respiration et la marche, prises comme sources du rythme musical ; dans l'art il a un rôle important, surtout dans la danse et dans la musique. Dans la plus large acception du terme, il se manifeste aussi bien dans l'évolution des arts que dans celle des êtres humains et dans celle de leurs institutions sociales ; en un mot, il est présent dans tout ce qui tombe sous nos sens et dans tout ce qui les dépasse.

Matérialistes et spiritualistes usent et abusent du mot « rythme ». En

fait, tous sont devant une même réalité qu'ils interprètent pour les besoins de leur cause. Pour nous, musiciens, le rythme est à la fois matière et esprit, vie et forme, comme l'art même, les deux étant indissolublement unis. Dans sa cause première on peut considérer le rythme comme spirituel, mais, dans ses manifestations, tel que le connaît l'artiste, créateur ou interprète, il revêt des formes matérielles toujours nouvelles ; formes dont la cohérence et la perfection dépendent de l'impulsion vitale individuelle.

Nous savons l'indigence des mots et des notions en regard des réalités vivantes et nous nous inclinons devant l'artiste inspiré qui réalise le rythme vrai, même sans en connaître la nature. Cependant, en art comme dans la vie, la création peut être favorisée par la connaissance, lorsqu'elle est basée sur l'expérience et non seulement sur des concepts, souvent erronés, qui entravent l'expression de la vie et de l'élan créateur.

Aussi voudrions-nous, dans la mesure de nos moyens, contribuer par cette étude sur le rythme à l'élaboration d'une esthétique musicale favorable à l'épanouissement de la vie musicale, esthétique libérée de certaines conceptions étroites ou incomplètes du passé. Grâce à une longue pratique musicale, consacrée à l'éducation et à la rééducation rythmique d'élèves de tous âges, nous avons pu faire des expériences psychologiques concluantes propres à éclairer, nous semble-t-il, le problème du rythme. Par ailleurs, la pratique de diverses disciplines artistiques nous a permis d'envisager le problème du rythme sous de nombreux aspects. Nous avons complété notre expérience personnelle par l'étude de la majeure partie des écrits traitant du rythme afin de pouvoir donner une vue aussi synoptique que possible du sujet. Nous avons eu recours aux ouvrages allemands, dont l'apport ne peut être négligé lorsqu'il s'agit de l'étude de la métrique et du rythme grecs. Nous avons aussi fait une place à la pensée orientale et à certaines conceptions spiritualistes modernes qui divergent de la science officielle.

Pour entreprendre une étude efficace du rythme musical, il est indispensable, à notre avis :

a) *De faire une distinction entre le* rythme *(source de vie et de forme musicales), la* rythmique *(science des formes rythmiques) et la* métrique *(moyen intellectuel de mensuration). Dans le langage courant, impropre à exprimer les réalités psychologiques premières, le mot « rythme » est employé, généralement, aussi bien pour la forme écrite (les formules) que pour le phénomène de vie qui lui donne naissance ; et l'on se contente souvent d'opposer le rythme à la mesure. Il figure aussi, abusivement, dans maint traité de théorie de la musique, comme titre du chapitre qui traite exclusivement de la mesure ; il faut donc se méfier de l'indigence du vocabulaire ;*

b) *D'envisager le rythme non isolément, mais comme* partie intégrante de la triade : rythme-mélodie-harmonie *(le mot « harmonie » étant pris dans le sens technique). Chacun des trois éléments, quoique intimement unis aux deux autres dans la synthèse artistique, garde sa nature propre, ses caractéristiques ;*

c) *De considérer le rythme, de même que la mélodie et l'harmonie, en tant qu'*éléments d'une synthèse musicale-humaine. *Car la musique est un mode d'expression de l'être humain et chacun des trois éléments fondamentaux de la musique représente un aspect profond, vital, de l'être humain. Nous ne pouvons donc saisir le caractère réel du rythme qu'en le rattachant à l'être humain.*

Les trois points ci-dessus déterminent l'esprit dans lequel est conçu notre ouvrage, le différenciant ainsi des autres écrits ayant traité du rythme.

Nous donnerons, dans notre ouvrage, une certaine importance aux manifestations de la nature et des différents règnes en tant que sources d'inspiration authentiques et vivifiantes, sources qui, consciemment ou inconsciemment, ont toujours nourri l'imagination des créateurs.

La rythmique et la métrique, qui pourraient prétendre chacune à un ouvrage, seront traitées, faute de place, de façon synthétique et plutôt au point de vue théorique que pratique. Il en sera de même de l'éducation rythmique.

Nous nous proposons aussi d'établir des liens pratiques entre la conception *du rythme et la* vie *rythmique. Étant donné que nos efforts tendent à satisfaire non seulement l'artiste, dans ses possibilités créatrices, mais aussi le psychologue et l'éducateur, ils inclinent davantage vers le côté essentialiste qu'existentialiste de la musique* (1). *Les pédagogues, particulièrement, doivent tenir compte des possibilités des élèves et il est donc indispensable qu'ils aient des notions claires sur les éléments premiers de la musique et sur leurs rapports avec la nature humaine. Et le créateur qui cherche à préciser son esthétique, n'est-il pas dans le même cas et n'a-t-il pas avantage à rejoindre, plus consciemment que par le passé, la nature essentielle des éléments de la musique que sont le rythme, la mélodie et l'harmonie ?*

Toute notre activité artistique et pédagogique a été inspirée, dès le début, par le souci, instinctif d'abord et conscient ensuite, d'établir des principes et particulièrement des ordonnances *propres à réagir contre l'anarchie et les contradictions qui règnent dans les théories. Nous avons aussi cherché à*

(1) Nous entendons par « essentialisme » ce qui a trait à l'essence de la musique et aux qualités potentielles du musicien. L'existentialisme, en tant qu'élément opposé et complémentaire, se réfère pour nous aux éléments ormels de la musique et aux œuvres musicales.

établir des liens aussi étroits que possibles entre l'art et l'homme, persuadé que le progrès de l'art, que nous croyons sans limite, est tributaire de celui de l'homme lui-même.

Nous sommes loin de prétendre donner la *solution du problème du rythme, problème qui, étant de l'ordre de la vie même, dépasse nos concepts. Nous proposons* une *solution basée sur l'expérience ; elle peut, croyons-nous, redresser bien des erreurs concernant le rythme et favoriser ainsi l'évolution de la musique, dans laquelle le rythme a pris, à l'instar de la Grèce antique — quoique pour des raisons bien différentes —, une place prédondérante.*

INTRODUCTION

Avoir du rythme est, pour un musicien, un fait tout naturel. Aussi, bien des artistes, pris par l'action, ne cherchent-ils pas à approfondir la nature du rythme; ils se contentent de le vivre et ils ont la ferme conviction, disons mieux, la preuve vitale, qu'ils le réalisent. L'exécution des chefs-d'œuvre les a introduits d'emblée dans le vif de l'art, et l'effort constant de prendre contact, par delà les formes, avec l'esprit de l'œuvre, les a gardés dans la voie juste à l'abri d'un intellectualisme stérilisant. Ils peuvent donc exécuter une œuvre d'art sans connaître avec précision la nature des éléments qui la constituent.

Mais il est des artistes, surtout parmi les plus grands, qui joignent, à l'amour du beau, une inextinguible soif de connaissance. Ils ne répugnent pas à mêler la philosophie et la psychologie à l'art et, dans le désir de réaliser plus consciemment leur « unicité » individuelle, tendent à joindre la connaissance à l'acte.

La connaissance de la nature du rythme devient une nécessité dans l'éducation et particulièrement dans la rééducation, où il faut réagir contre les effets d'un enseignement défectueux. Il y a une marge entre le « bien faire » et le « savoir comment on fait ». Actuellement, où le rythme a pris une place prépondérante dans la musique, nous ne pouvons plus nous contenter d'un enseignement, ni d'une activité créatrice rythmiques uniquement empiriques. Nous désirons savoir ce qu'est le rythme musical, celui de partout et de toujours, celui des Nègres, des Orientaux, des Grecs, des musiciens anciens et modernes. Ce rythme s'est manifesté sous les aspects les plus divers conformément aux époques et aussi aux races, douées d'un tempérament plus ou moins physique, affectif ou mental.

La conscience humaine a passé au cours des âges par les stades les plus divers. Elle s'est concentrée de plus en plus sur le monde qui l'entoure, monde qu'elle scrute et étudie avec un esprit positif et

scientifique. Sa curiosité et ses recherches embrassent les domaines les plus divers; elle applique ses modes d'investigation aussi bien aux sciences exactes qu'à la psychologie et aux arts, et se complaît à élaborer de larges synthèses.

Aussi pourrait-on s'étonner, à juste titre, que pendant longtemps le rythme n'ait tenu qu'une petite place dans les écrits des musicologues et des psychologues de l'art.

En 1738, Mattheson reconnaissait l'importance de la théorie du rythme mais la regardait comme « une science confuse ».

En 1897, M. Lussy constate que « chez nous, la science du rythme est aujourd'hui non seulement négligée, mais encore entièrement délaissée ». En 1906, L. Danion s'étonne « du peu d'écrits au sujet du rythme ».

Bien des auteurs ont écrit sur la musique sans parler, ou à peine, du rythme.

Charles-Marie Widor a consacré 20 chapitres à une intéressante *Initiation musicale* sans consacrer un seul chapitre au rythme.

Albert Lavignac, dans la *Musique et les musiciens*, donne des notions élémentaires mais ne touche le rythme que d'une façon très superficielle à propos des rapports entre l'acoustique et le rythme.

Jules Combarieu, dans *La musique, ses lois et son évolution*, en parle un peu plus longuement, mais si d'une part il fait une distinction judicieuse entre le rythme et la mesure, il ne donne d'autre part au rythme qu'une signification très générale, s'appliquant au plan de la composition. Dix ans plus tôt il avait écrit une *Théorie du rythme dans la composition moderne, d'après la doctrine antique*, dans laquelle il s'agit en réalité de rythmique (science des formes rythmiques) et non pas du rythme proprement dit.

Charles Nef, dans son *Histoire de la musique* dit, à juste titre : « chose certaine, la musique a pour élément primordial le rythme », mais il voit dans le rythme avant tout l'élément périodique, qui est un élément quantitatif, alors que le rythme est surtout d'essence qualitative.

Paul Bekker, dans *La musique*, ne dit rien du rythme. Comment un musicographe peut-il, comme il le dit lui-même, s'appliquer à dégager les lois inhérentes aux manifestations historiques de la musique, sans donner une place prépondérante au rythme ?

Camille Mauclair, dans *La religion de la musique*, n'en parle pas non plus.

G. Révész, dans *Einführung in die Musikpsychologie*, ne parle du rythme qu'en passant.

Nous ne citons que quelques exemples, étonnés de voir que, même dans des livres traitant de la philosophie, de l'esthétique ou de l'art musical, le rythme ne tient que peu de place et que, parfois, il ne figure même pas dans la table des matières !

Il y a là une lacune évidente, excusable tout au plus chez les auteurs du siècle passé, comme H. Taine, qui ne donne pas de place au rythme dans sa *Philosophie de l'art*, mais non pas de nos jours où le rythme a pris une importance de premier plan dans la musique.

Les premières études modernes sur le rythme datent de la seconde moitié du XIXe siècle mais ne concernent que la musique grecque. M. Lussy et J. Combarieu, les premiers, à la fin de ce siècle, commencent à se dégager de l'emprise des théories grecques.

En 1896, avec *Arbeit und Rhythmus*, Karl Bücher ouvre une ère nouvelle pour l'étude du rythme. Dorénavant on étudiera le rythme en fonction directe de la vie, mettant l'accent, non comme les Grecs, sur l'ordonnance, mais sur le mouvement, indice de la vie. La définition : « le mouvement ordonné » va s'opposer à celle de Platon : « l'ordonnance du mouvement ». On cherchera la source du rythme dans les mouvements physiologiques du corps humain plutôt que dans la science des Nombres.

Le problème du rythme dépasse largement, dans ses modalités, l'opposition que nous avons présentée volontairement de manière simplifiée. Il est complexe et profond. Actuellement, l'aspect « vital » du rythme moderne est souvent relié au courant scientifique matérialiste, et le concept « vie » est entaché d'une matérialité qui s'oppose à la conception spiritualiste. L'artiste, heureusement, échappe à la tendance unilatéralement matérialiste. Tout en recherchant, plus que par le passé, les qualités matérielles du son, de l'accord, du rythme, il sait, par expérience, que tout ne vient pas et ne peut pas venir que de la seule matière. Et c'est ainsi que l'artiste pratiquant peut faire un apport précieux à l'élaboration d'une esthétique et d'une philosophie de la musique. Œuvrant à la fois dans la matière et par l'esprit, il est proche d'une synthèse vivante qui ne demande qu'à se concrétiser dans des concepts.

A partir du XXe siècle, les ouvrages traitant du rythme vont abonder. Mais, malgré les nombreuses études des rythmologues, on est loin d'être arrivé à une concordance de vues. Ernst Kurth,

dans son livre : *Musik-Psychologie*, relève, à la page 300, qu'avant Riemann une entente commençait à se faire, aboutissant à une distinction entre la rythmique, comme étant de l'ordre des rapports d'intensité (accent), et la métrique, comme étant de l'ordre des rapports de mesure (durée), mais que Riemann, dans son étude sur le rythme, aboutit à la solution exactement opposée, accouplant la rythmique avec la durée et la métrique avec l'accent. Et, continue E. Kurth, malgré d'excellentes contributions à la science du rythme, on s'est plutôt éloigné que rapproché d'une entente, depuis Riemann.

Comment, d'ailleurs, pourrait-il y avoir accord sur des bases aussi formelles et limitées ? Le rythme comporte à la fois, comme la mesure, des valeurs de durée et d'intensité. Il faut chercher la différence ailleurs.

De son côté, A. Denéréaz écrit encore, en 1937, malgré les travaux de Lussy, de Jaques-Dalcroze et d'autres, dans son *Cours d'harmonie*, p. 6 : « La vie rythmique offre ainsi un vaste champ d'exploitation, presque inexploré, dans lequel les accents rythmiques, pathétiques et rythmopathétiques s'opposent ou se superposent au gré de la sensibilité personnelle pour animer la métrique conventionnelle. »

Il s'agit, en effet, de la *vie* rythmique, et l'étude de cette vie ne peut être abordée qu'à condition d'incorporer le rythme dans une synthèse qui unisse la musique à l'être humain. Tant qu'on sépare la partie du tout auquel elle appartient, on se perd dans des détails et l'on aboutit, pour la pratique, à des règles, insuffisantes, là où de grandes lois sont en jeu. On ne peut donc parler sciemment du rythme sans le placer dans la triade : rythme-mélodie-harmonie et sans situer cette triade elle-même dans la synthèse humaine.

PREMIÈRE PARTIE

LE RYTHME MUSICAL

CHAPITRE PREMIER

NATURE DU RYTHME

§ 1. LA NOTION DE RYTHME

Aussi étrange que cela puisse paraître au premier abord, on a souvent confondu la notion du rythme avec le rythme lui-même. On se contente d'abstractions purement intellectuelles qui ne correspondent pas aux faits réels, à l'expérience, indispensable à toute connaissance valable. Si l'on considère, en outre, que la signification du terme « rythme » a changé au cours des âges et qu'il a de nos jours une polyvalence quasi déroutante, on comprendra à quel point il est difficile de traiter du rythme.

Qu'il s'agisse du rythme en général ou du rythme musical en particulier, on se rend compte de l'inanité des spéculations intellectuelles et l'on se méfie de la raison discursive qui défigure fatalement la valeur des réalités qu'on touche.

Il importe cependant, dans l'intérêt de l'art, de la psychologie et de la pédagogie, d'embrasser d'un regard rétrospectif l'évolution de la notion du rythme musical et celle des réalisations artistiques et de les confronter avec les théories qui ont cours dans les Conservatoires de musique et dans les chaires de musicologie des Universités.

Le mot « rythme » vient du grec *rhuthmos*, dont la racine est *rheô* (je coule). Il avait donc primitivement trait au mouvement. Qu'on ait attribué ce mouvement aux flots de la mer, aux rivières, aux torrents, comme le suppose E. Sonnenschein, ou à l'écoulement du discours — puisque le rythme grec était primitivement lié à la poésie — peu importe. Il est normal d'attacher une grande importance à la racine grecque, origine du mot, racine que nous trouvons également dans les langues indo-européennes comme le sanscrit, avec la même signification de mouvement.

Cependant, à partir du moment où l'homme a voulu prendre

conscience du mouvement et a tenté de le mesurer, il a fait appel à d'autres éléments : le nombre, la durée, l'intensité, etc.; le moyen employé pour mesurer a malheureusement été confondu souvent avec la chose à mesurer et de ce fait le mot « rythme » a eu les sens les plus divers.

Le rythme vivant, intuitif, a toujours existé, tandis que la notion de rythme et la conscience cérébrale qu'elle implique se sont transformées conformément à l'évolution de l'être humain. Des théories sont nées, aidant et obstruant tour à tour l'éveil de la conscience rythmique. Si nous voulons serrer le problème de près, nous sommes obligés d'avoir constamment devant les yeux la triple réalité que voici : le *rythme*, élément vivant, artistique, la *théorie* du rythme, le moyen pour en prendre conscience, et la *conscience* rythmique, indispensable à l'artiste pour faire œuvre d'art. Le rythme vivant, quoique se manifestant différemment selon la matière informée, reste cependant toujours de même essence; nous n'en ferons pas pour autant une chose « en soi ».

Tributaire à la fois de la vie et de la matière, le rythme est difficile à déterminer. Le mot « rythme » ne peut donc désigner qu'un rapport entre un fait vivant, qui souvent nous échappe, et un concept que nous nous en faisons. On peut, dans l'exécution d'une œuvre musicale, avoir un rythme parfait et n'avoir, par ailleurs, qu'une notion vague de la nature même du rythme. Aussi n'est-il pas étonnant que la notion du rythme ait varié à travers les âges.

Évolution de la conscience rythmique

Les premiers stades de l'éveil de la conscience de l'enfant peuvent nous donner de précieuses indications sur l'évolution de la conscience rythmique car ils sont, en quelque sorte, représentatifs de l'éveil de la conscience de l'humanité. Que se passe-t-il dans la pratique ? Lorsque l'éducateur cherche à poser les bases de la connaissance rythmique il fera faire à l'enfant des mouvements divers : balancement du corps, mouvements des bras, marche, course, etc., mouvements favorisés par le chant ou le jeu des instruments. La conscience intellectuelle des rythmes plastiques ou musicaux n'entre pas encore en jeu; elle doit même être écartée, de crainte qu'elle ne dérange la bonne exécution. Seule la recherche de la beauté, de la perfection du geste, guide le professeur et l'élève. L'activité motrice s'enrichit alors

d'une conscience intuitive grâce à la pratique. Moins l'enfant sera cérébral, meilleurs seront ses mouvements.

Vient le moment où il faut passer de l'acte à la conscience concrète, cérébrale, propre à établir une théorie. L'enfant bat, par exemple, dans les mains, plusieurs fois de suite, la formule : trois croches et un demi-soupir. Si l'enfant compte : un-deux-trois, un-deux-trois, etc., il prend une conscience purement numérique du rythme; le silence passe inaperçu. Cette façon purement cérébrale de compter ne touche pas à l'essence du rythme, ni à la durée réelle, ni à l'intensité et encore moins à la plastique. L'enfant compte le nombre d'impacts sonores mais reste étranger à leur distribution dans le temps. C'est ce qui se passe dans la poésie française lorsqu'on écrit des alexandrins; on compte les syllabes, sans plus. C'est aussi ce qui a dû se passer dans les débuts de la poésie grecque. Par la suite, la formule arsis-thésis a introduit un élément temporel, mais c'est seulement avec les théories d'Aristoxène, basées sur le temps premier, que la notion de la durée s'est concrétisée.

Quels sont les stades de la prise de conscience, par exemple, lorsque l'enfant bat un rythme ? La conscience numérique du nombre des impacts sonores peut être considérée comme caractérisant le premier stade. Le second stade est celui où l'enfant prend conscience du rapport qu'il y a entre les coups qu'il frappe et l'écoulement du temps, c'est-à-dire la *durée*. Dans ce but, l'éducateur fait appel au mouvement corporel, puis à l'imagination motrice. L'enfant acquiert ainsi la notion du temps premier, unité de temps, ainsi que du tempo (degré de vitesse). Dans un troisième stade, l'enfant passe de la conscience du tempo à celle de l'unité supérieure, soit une forme rythmique complète, par exemple une mesure, comme dans notre système métrique. C'est l'élément *intensité*, les accents, qui permettent, sans l'aide du calcul, de prendre conscience de l'unité supérieure. Des subdivisions du tempo en valeurs binaires et ternaires viendront compléter les données théoriques.

Ce n'est que plus tard que l'élève, maître des valeurs agogiques et dynamiques, pourra acquérir, dans son jeu instrumental, les qualités plastiques qui dépassent les précisions théoriques et par lesquelles il rejoindra, cette fois-ci consciemment, le rythme vivant, toujours varié, riche de substance humaine transposée sur le plan de l'art.

Considérée dans son ensemble, nous pouvons donc distinguer, dans l'éducation rythmique, trois stades dont l'éducateur devrait

toujours tenir compte : vie inconsciente, prise de conscience, vie consciente. Ce qui rejoint l'idée de Renan : « L'esprit humain traverse trois états qu'on peut désigner sous les trois noms de syncrétisme, d'analyse et de synthèse. »

Ces trois stades se retrouvent sous des aspects divers formant des cycles plus ou moins rapides ou lents. Chez l'enfant, la succession des stades peut être rapide. Par contre, si l'on envisage l'humanité dans son ensemble, on peut voir de grands cycles concernant chaque race et, même, englobant toutes les races, ainsi que nous le verrons au chapitre : « Le rythme musical et les races. »

Il appartient à l'époque actuelle de pouvoir esquisser une vue synoptique de l'évolution de la conscience rythmique; cela, grâce à la découverte de l'âme enfantine et de celle des races primitives, ainsi qu'à l'essor de la physiologie et de la psychologie.

Depuis les anciens Grecs (nous pensons à Platon, Aristote et Aristoxène, VIe et Ve siècles av. J.-C.), la conscience du rythme, après avoir passé par le stade élémentaire, numérique, dont nous avons parlé (on compte le nombre de syllabes ou de notes, sans plus), a parcouru trois grandes étapes de prise de conscience que nous pouvons synthétiser de la façon suivante : 1° conscience de l'élément *durée*, 2° conscience de l'élément *intensité*, 3° conscience de la *plastique* du rythme. Nous empruntons, à quelques variantes près, ce que nous avons écrit dans un opuscule, *Le jazz et l'oreille musicale* :

Pour les Grecs, le rythme était « un ordre dans la répartition des durées » (Aristoxène). Deux valeurs fondamentales, la longue (—) et la brève (◡) donnaient, par des combinaisons variées, les éléments rythmiques qui avaient nom : trochée (— ◡), ïambe (◡ —), dactyle (— ◡◡), anapeste (◡◡ —), etc. La mesure pouvait aussi bien commencer par un levé que par un frappé et d'après Th. Reinach « rien n'autorise à croire que l'émission vocale elle-même ou le son tiré de l'instrument subit un accroissement d'intensité pendant le frappé. En d'autres termes, l'ictus... est étranger au chant comme à la métrique des Grecs » (1). Cela ne veut pas dire que des variations d'intensité n'existaient point, mais théoriquement on ne s'en occupait pas. Dans la pratique la rythmopée grecque tenait compte des intensités : « Les longues aiment à s'appuyer sur les temps forts, les brèves

(1) *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926, p. 79.

conviennent aux temps faibles (1). » Il faut distinguer la rythmopée, réalisation du rythme, de la théorie rythmique. D'autre part, la musique grecque, étant intimement liée à la poésie et à la danse, comportait sans aucun doute des nuances dynamiques.

Avec les théories d'Aristoxène, basées sur le temps premier (valeur plus précise que les longues et brèves, soumises à des variations de durée), la notion des valeurs temporelles du rythme, se clarifie. Les Grecs connaissaient des mesures, maïs celles-ci ne constituaient pas, comme dans la musique classique, des unités nouvelles plus grandes. Les mesures grecques avaient toujours comme unité le temps premier.

Au Moyen Age, lorsque le bas-latin s'est transformé en français, l'accent tonique du mot devient l'accent dynamique de la musique. L'*intensité* prend donc le pas sur la durée. « Dans les anciens chants syllabiques de la liturgie chrétienne... toute trace de « longues » et de « brèves » a disparu... et l'usage donne à l'une des voyelles de tout mot, et précisément à celle qui portait jadis l'accent mélodique, la préséance sur les autres, au moyen de l'intensité (2). »

Ce n'est cependant que plus tard que les éléments d'intensité ont pris leur place réelle à côté des éléments de durée. La naissance de la musique polyphonique, exigeant des rencontres caractéristiques, a donné une importance croissante à l'intensité; et cette importance s'est accrue avec l'épanouissement de la musique harmonique et instrumentale, donnant lieu à la théorie des « temps forts et temps faibles ».

Quant aux indications des valeurs dynamiques, le dictionnaire Riemann dit, à ce propos, au mot « crescendo » : « Les indications de degrés dynamiques, *f*, *p*, *ff*, *pp*, existaient déjà avant 1600 et l'on enseignait aussi, dans les méthodes de chant, l'art d'augmenter et de diminuer l'intensité d'un son... mais ni les dénominations de *crescendo* et de *diminuendo*, ni les signes expressifs ◀ et ▶ n'apparaissent avant le XVIIIe siècle... Francesco Geminiani explique dans son *Traité du bon goût* (1749) la valeur des signes < et >. C'est à lui que Joh. Stamitz se rattache dans ses indications détaillées de nuances, et c'est par l'intermédiaire de l'école de Mannheim (ainsi que de

(1) Fr. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Hoste, 1881, t. II, p. 65.

(2) M. EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, Paris, Laurens, 1911, p. 228.

Jommelli et de Reichardt) que le jeu expressif devint la règle à l'orchestre. » Aussi M. Emmanuel a-t-il pu dire qu'il y a deux rythmes, le rythme antique et le rythme moderne.

Il était réservé à la période actuelle d'ajouter, aux éléments de durée et d'intensité, un aspect nouveau du rythme : *la plastique*, grâce à quoi les rythmes évoquent les qualités de la matière : élasticité, poids, densité, etc.

S'il y a peu de signes pour indiquer les nuances dynamiques du rythme, il n'y en a presque point pour préciser les valeurs plastiques. Cependant, par exemple, presque tous les professeurs de piano réclament actuellement, de leurs élèves, un jeu plastique, même sans savoir exactement en quoi cela consiste. Aussi croit-on souvent, à tort, que la plastique ne peut s'enseigner.

Nous venons d'envisager, dans ses grandes lignes, un aspect de l'évolution de la conscience du rythme. Il y en a d'autres; mais celui-ci, à lui seul, suffit à montrer combien les conceptions unilatérales, comme celle des Grecs, par exemple, basée uniquement sur la durée, sont dépassées et donc peu viables actuellement. Une évolution s'est faite et nous devons en tenir compte.

L'influence de la pensée n'a pas toujours été propice au rythme, au contraire. Les théories mélodiques ou harmoniques, par exemple, ont souvent entravé ou arrêté son progrès. Ainsi, au IXe siècle, Hucbald de Saint-Amand, dans l'organum (emploi des quartes et des quintes), met littéralement le rythme en pièces. Au XIIIe siècle on le saccage à nouveau au bénéfice du déchant. On juxtapose des chansons; parfois on fait coïncider la musique d'une chanson grivoise avec un chant grégorien, ce qui ne va pas sans dommage pour le rythme. Des Messes entières avaient comme complément des chansons populaires, par exemple, la *Messe de l'homme armé* de Josquin Des Prés.

L'évolution de la musique se fait selon les mêmes lois complexes que celles de l'être humain, et la musique offre, à ce sujet, un champ d'observation d'une richesse appréciable au psychologue et au philosophe. Par la plénitude de vie qu'elle recèle, faisant appel aux principales facultés humaines, mieux que les autres arts, la musique offre des comparaisons et des analogies par lesquelles sa nature, ainsi que celle de l'être humain, s'éclairent mutuellement.

Sens élargi du mot « rythme »

Le mot rythme est pris dans un sens élargi, figuré, dès qu'il ne s'agit plus de mouvement; ce qui est le cas, par exemple, dans les proportions et les ordonnances purement spatiales. De même lorsqu'on adapte le mot à des éléments où le mouvement est pris dans un sens métaphorique. Ainsi un nombre, par exemple : 23249, peut être envisagé rythmiquement, sans qu'il soit rythmé à proprement parler. On peut, en effet, l'envisager sous l'angle du mouvement : l'ayant vu sur une plaque d'auto, le musicien peut scander instinctivement ce nombre, qui donne la formule suivante :



formule exécutée en *crescendo*. On a donc rythmé le nombre qui, par lui-même, n'a pas de rythme propre, pas de mouvement.

Voici un autre exemple du sens du mot « rythme » qui va s'élargissant lorsque le rythme passe de formes petites à de grandes formes : Dans une œuvre musicale il y a de petits rythmes qui peuvent sourdre du sens du mouvement (souvent corporel) ou de l'imagination motrice. Ce sont de vrais rythmes. Ils peuvent s'enchaîner avec d'autres rythmes, donnant ainsi des formes de plus en plus grandes : membres de phrase d'abord, puis phrases et périodes, enfin des formes plus grandes encore, véritables constructions sonores. Nous en arrivons ainsi à l'architecture musicale qui, à notre avis, s'écarte de l'essence du rythme à mesure que l'évaluation de l'écoulement du temps nous échappe et doit être remplacée par une conscience cérébrale des proportions.

On confond souvent la perception du « temps qui passe » avec la conscience intellectuelle du temps, comme lorsque nous disons : « il est 10 heures », ou encore : « j'ai travaillé pendant trois heures ». Musicalement parlant, artistiquement parlant surtout, la conscience du temps, du tempo, de la mesure, de la carrure, des dimensions des parties d'une œuvre, réside non pas dans des données intellectuelles, mais dans une sensation réelle de la durée dans le temps. Cette sensation, par exemple la durée d'une minute, ne peut s'obtenir ni par le cerveau, ni par l'émotivité ou le sentiment, mais par le mouvement corporel effectif ou imaginé.

Il y a aussi sens élargi chaque fois que le rythme est assimilé à un

élément plus global, plus complet que lui. Il y en a qui identifient le rythme à la vie, à l'Intelligence divine, au Tout, à l'Esprit, à Dieu. Envisager le rythme en tant que manifestation purement spirituelle, en écartant délibérément la matière, est un autre aspect où l'on confond la chose avec la source dont elle émane. Le rythme peut avoir un sens métaphysique, mais quand un musicien parle de rythme, il désigne un élément spécial qui donne à la musique sa corporéité, sa forme, élément que l'éducateur doit pouvoir éveiller et développer chez l'élève.

On peut, évidemment, user d'un sens élargi, si l'on garde le sens des relativités. Ainsi, dans la musique, l'on peut parler de différents rythmes. Citons les principaux : *a)* Les rythmes proprement dits, petits et grands en tant qu'opposés à la mélodie et à l'harmonie; *b)* Le rythme inorganique de la vibration sonore (périodicité); *c)* Le rythme de la ligne mélodique (montée et descente des sons); *d)* Le rythme harmonique (succession des accords et cadences); *e)* Le rythme architectural (formes musicales : lied, sonate, fugue, danses). Ainsi Bourguès et Denéréaz parlent du « rythme dynamogénique » qui embrasse à la fois ou tour à tour l'intensité, la hauteur, la durée, le timbre, la mélodie, l'harmonie et l'émotion.

Dans l'extension ou l'abus du mot « rythme », les qualificatifs qui lui sont adjoints risquent de prendre une valeur d'égalité ou une valeur fausse. Le psychologue et l'éducateur ont tout avantage à éviter les confusions. L'artiste peut, jusqu'à un certain point, se contenter d'imiter et de créer sans séparer les différents éléments musicaux et humains qui entrent dans la synthèse vivante de ses créations. Mais actuellement, plus que par le passé, les compositeurs prennent conscience de la nature de leur art et de la technique qu'ils emploient.

Voici encore, en passant, deux exemples d'abus, d'usurpation, du mot « rythme » : dans *L'idée du rythme*, A. Chide ne parle nullement du rythme; on rencontre même rarement le mot dans son ouvrage. *Le rythme universel* de G. de Tollemonde est un ouvrage prolixe, intéressant à plus d'un point de vue, mais qui ne touche pas au problème du rythme.

Sens restreint du mot « rythme »

Comme le mot rythme a été employé pour désigner les éléments les plus divers, des plus matériels aux plus spirituels, il n'est pas

étonnant que des auteurs, attirés particulièrement par un certain aspect du rythme, aient réservé le mot à cet aspect, voire même à une seule des caractéristiques de cet aspect. Au cours de l'évolution, le rythme s'est manifesté, conformément aux tendances et au tempérament des peuples, sous des aspects divers tributaires de la variété des données élémentaires, plus matérielles (instruments) ou plus spirituelles (conceptions), sur lesquelles il s'appuyait.

Les Grecs ne voyaient dans le rythme (entendons : la rythmique) que des rapports de nombres, ceux-ci déterminant uniquement des valeurs de durées. Et lorsque Aristoxène exige des rythmes qu'ils appartiennent à l'un des genres égal (1/1), double (2/1), ou sesquialtère (3/2), il ne parle certainement que d'une partie des rythmes usités de son temps. Et saint Augustin, refusant le rythme aux musiciens professionnels, restreignait sans aucun doute le sens du rythme qu'il n'accordait qu'à l'usage conscient des rapports numériques, ignorés des musiciens courants.

Actuellement, le rythme désigne parfois un phénomène purement matériel ou uniquement spirituel. Bien des auteurs modernes ne voudraient voir que l'aspect subjectif du rythme, confondant ainsi, à l'instar de Kant, le monde avec notre conscience. Lorsque R. Dumesnil écrit : « Le rythme est un besoin de l'esprit (1) », il restreint le sens du rythme. Par contre, lorsqu'il dit : « La notion du rythme est un besoin de l'esprit (2) », il est dans le vrai. Fr. Warrain voit dans le rythme : « une synthèse subjective de durées finies, distinctes et perceptibles comme telles » (3). Or, ce fait subjectif existe, mais il est greffé sur un phénomène inorganique ou organique; il n'est lui-même qu'un aspect scientifique, exclusivement mental du rythme; il a trait à la rythmique, science du rythme et non pas au rythme proprement dit.

Un autre exemple typique de sens trop limité du rythme est donné par les définitions qui caractérisent le rythme comme étant « la répétition ». Or, la répétition qui peut constituer par elle-même un rythme quantitatif, répète souvent des rythmes de nature qualitative, représentant un élément de vie, dont la répétition ne change pas la nature et n'a rien de commun avec elle.

(1) *Le rythme musical*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 46.
(2) *Ibid.*, p. 11.
(3) *Conception psycho-physiologique de la gamme*, Paris, Rhéa, 1921.

***

Nous venons de voir combien il est difficile de se mettre d'accord sur la notion du rythme en général et sur celle du rythme musical en particulier. Chez les Grecs elle se limitait à des données abstraites et elle était plutôt l'apanage d'une élite. Au cours des temps, le rythme est devenu partie intégrante de la nature humaine; il est descendu des hauteurs spirituelles pour atteindre, par delà les théories particulières, les niveaux les plus matériels.

Pour la connaissance du rythme, il ne suffit pas d'élaborer de savantes théories; le rythme veut être vécu, surtout en tant que rythme musical. Grâce à des expériences raisonnées, nous pouvons constater autour de nous, et en nous-même, en ce qui concerne le rythme, des faits vivants, des ordonnances constructives, des rapports contrôlables, des analogies révélatrices. L'analyse et la synthèse peuvent nous donner des clartés appréciables, réconfortantes et utiles dans la pratique artistique rythmique.

Combien d'auteurs ont négligé d'envisager des points importants ! Aussi, comme il est difficile d'arriver à une juste appréciation de l'ensemble du problème, nous allons nous arrêter quelques instants à certains aspects fondamentaux du problème du rythme musical, aspects trop souvent négligés ou ignorés.

§ 2. Rythme musical et autres rythmes

Le rythme musical

Le rythme musical se distingue du rythme en général par le fait qu'il est conditionné par des éléments musicaux. Ces éléments comportent un choix de valeurs rythmiques basées soit sur un système de mesures, soit sur un temps premier (par exemple la brève, comme chez les Grecs). Un système ordonné est indispensable pour établir une tradition et fixer les formules qui doivent être écrites et lues en vue de l'exécution. Le choix des valeurs dynamiques (accents et nuances dynamiques) est plus grand, mais comme celles-ci sont de nature plus qualitative que les valeurs agogiques (durées et nuances de durée), elles échappent en grande partie à la systématisation. Quant aux valeurs plastiques, plus subtiles encore, elles résistent, malgré quelques essais de compositeurs modernes, à la transcription

graphique. Il est donc probable que la science rythmique restera toujours incomplète.

Pour être musical, le rythme doit employer, en outre, des sons codifiés comme c'est le cas, par exemple, dans les gammes, occidentales ou autres. Car musique veut dire : mélodie; lorsqu'elle incorpore aussi l'harmonie (matérielle) des Occidentaux (les Orientaux ne connaissent que l'harmonie spirituelle), le rythme peut être influencé par l'enchaînement des accords et il peut collaborer à l'établissement des cadences, qui jouent chez nous un rôle important.

Du fait de la collaboration du rythme avec les éléments mélodiques et harmoniques, peut-on conclure à l'existence d'un rythme spécifiquement musical ? Dans un sens, oui. Cependant, nous pouvons très bien concevoir qu'en faisant abstraction de tout élément musical, nous n'enlevons au rythme proprement dit aucun de ses caractères essentiels, c'est-à-dire : valeurs agogiques, dynamiques et plastiques, ordonnées par un principe de vie qui leur donne la cohésion et la vie et qui se manifeste à nous grâce au mouvement.

Certains affirment cependant qu'il n'y a de rythme qu'en fonction de la musique. Mais la pratique musicale, créatrice et pédagogique, demande elle-même une conception du rythme en général, conception basée non sur la musique mais sur l'imagination motrice, nécessaire à la bonne exécution du rythme musical. D'autres disent que le rythme est fonction de la « musicalité », donnant à ce mot un sens très large et discutable. Toute une catégorie de peintres, de sculpteurs, voire d'architectes, se disent musicalistes. Leur musicalité tiendrait, d'après eux, de la nature propre du rythme (1). N'abusent-ils pas des mots et ne renient-ils pas, ainsi, les caractéristiques de leurs disciplines artistiques respectives ? On comprend mieux que les poètes se disent musicalistes (de la musique avant toute chose !), car l'élément mélodique, dans les allitérations et particulièrement dans les assonances, ne le cède en rien, en musicalité, à l'élément rythmique.

Non, le rythme n'est pas nécessairement musical. Il est d'une nature plus générale et, dans un certain sens, pré-musical.

Le rythme sonore

Si nous enlevons au rythme musical les éléments mélodiques et harmoniques, il reste encore un rythme, rythmé musicalement, qui

(1) Premier manifeste de l'Association des « Artistes musicalistes », Paris, 1932.

trouve sa place dans la musique : le rythme du tambour, des castagnettes, etc. ou encore le rythme battu dans les mains. Le rythme a-t-il perdu de son caractère essentiel ? Nous ne le croyons pas. Au contraire, il apparaît presque mieux dans sa pureté originelle. Fait important : la musique moderne, et particulièrement le jazz, ont incorporé à la musique le rythme sonore pris dans le sens le plus large. Les bruits rythmés y ont souvent droit de cité. On se rappelle les essais extrémistes d'un Marinetti, introduisant dans l'orchestre les instruments bruiteurs (râcleurs, glouglouteurs, susureurs, etc. !) et l'apport des instrumentistes nègres, américains (jazz) ou africains.

La question se pose : s'agit-il de décadence ou d'enrichissement ? De l'un et de l'autre. Dans un sens, le retour de la musique au rythme marque une régression; d'autre part, la perfection et la richesse rythmiques peuvent être des éléments précieux et féconds.

Plus éloigné encore de la musique, il y a le rythme sonore des machines, des travaux manuels, des bruits de la nature. Nous en parlerons plus loin en tant que sources d'inspiration rythmique musicale.

Du son au rythme musical

On pourrait établir, comme suit, une filière génétique allant du *son non rythmé* au *son rythmé* ou rythme sonore, puis au *rythme musical* :

1° Son continu, *non rythmé*, abstraction faite, évidemment, du rythme vibratoire du son dont nous ne pouvons prendre conscience en tant que rythme :



2° Son avec *interruption irrégulière*; par exemple, un tapotement irrégulier sur une vitre; il y a mouvement sonore sans plus; on ne peut le noter musicalement.

3° Son avec *interruption régulière*; par exemple une goutte d'eau qui tombe; il y a déjà rythme car il y a répétition et alternance du son avec des silences. La répétition régulière ou cadence est le premier type de la série rythmique :



Si ces rythmes proviennent de la vie ils ont une valeur qualitative qu'un rythme mécanique n'a pas.

4° Son avec *variation de durée* ayant un sens, soit par combinaison mentale (rythme extérieur : croche-deux doubles), soit par une cause, affective ou autre (rythme de joie, d'impatience, boitement) :

5° Son tenu avec *variation d'intensité*, régulière ou harmonieusement irrégulière; cette modulation dynamique peut avoir une cause physique (phénomène de battement, que les accordeurs utilisent pour l'accord du piano; ce battement peut être simple ou composé; on le trouve aussi dans certains bruits de machines); elle peut avoir une cause physiologique (certains sons intérieurs provenant, par exemple, de la circulation du sang). Il est assez rare d'avoir la variation d'intensité sans interruption du son.

Exemples : *a)*

b) Crescendo et *decrescendo* soit isolé, soit se succédant :



6° Son tenu avec *variation de timbre*, régulière ou harmonieusement irrégulière; le cas est rare, mais on peut l'observer dans l'emploi des pédales au piano ainsi que dans certains battements (interférence de sons); deux rythmes identiques en durée et en intensité peuvent différer quant au timbre et de ce fait, n'avoir pas la même valeur expressive. Cette valeur de timbre, combinée avec des valeurs souvent irrationnelles de durée et d'intensité, contribue à donner de la plasticité au rythme; elle acquiert une importance dans l'orchestre où elle met en valeur la polyrythmie qui, sans différenciation des timbres, passerait souvent inaperçue.

7° Les rythmes indiqués sous 4°, 5° et 6° peuvent se combiner et donner ainsi d'autres espèces de rythmes; ainsi le 4° peut se présenter en même temps que le 5° ou le 6°, le 5° en même temps que le 6°, ou encore les 3 ensemble.

Nous venons d'énumérer les principes premiers entrant dans la nature des rythmes et qui permettent, grâce surtout aux variations de durée (4°), les rythmes les plus divers, et avec les variations d'intensité (5°), les expressions les plus diverses des sensations, sentiments et états d'âme.

Cette classification pourrait se transposer analogiquement, avec

la même précision, dans le domaine de la peinture : couleur (son), interruptions, valeurs (intensité), qualités matérielles (mat, brillant, etc. = timbres différents), etc.

***

Au point de vue psychologique et philosophique, le son et le rythme peuvent être opposés l'un à l'autre comme étant deux principes premiers irréductibles, l'un complétant l'autre avec, par exemple, prépondérance du rythme dans la danse et du son dans le chant. L'opposition entre le son et le rythme et leur complémentarité a été mise en valeur entre autres par la Loi de Création de H. Wronsky (1) dont se sont inspirés des auteurs tels que C. Durutte (2) et E. Britt (3). Les deux éléments peuvent, d'autre part, être considérés comme des éléments pré-musicaux, le son étant cependant plus près de la musique que le rythme; celui-ci, sans le concours du son, ne peut acquérir des vertus musicales, tandis que le son, par sa nature même, fait déjà partie du mystère musical qui réside avant tout dans le pouvoir, à la fois constructeur et affectif, du son.

Dans ce qui suit, nous allons encore revenir un moment sur un point : le rythme doit-il être nécessairement sonore pour organiser le « temps musical » ou peut-il être simplement plastique ?

Le rythme plastique

Si la « musicalité » des œuvres plastiques (picturales, sculpturales, etc.) est sujette à caution, il est par contre difficile, sinon impossible, de dénier des qualités rythmiques à ces œuvres. Car, en art, le rythme est un élément essentiel; il est l'expression de la vie en mouvement. Dans la mesure où les rapports de mouvements (dans le temps et l'espace) font place à des rapports exclusivement spatiaux considérés en dehors de leurs relations avec le temps, le terme rythme fait place aux termes « proportion » et « symétrie », ce dernier terme étant pris dans le sens grec de commodulation, de symétrie irrationnelle.

Dans la danse, le rythme est à la fois spatial et temporel, et c'est peut-être là que le rythme est actualisé dans son essence la plus caractéristique. On parle évidemment davantage du rythme dans la musique

(1) *Messianisme*, œuvre posthume, 1876.
(2) *Technie harmonique.*
(3) *La synthèse de la musique*, Paris, Véga, 1938.

que dans la danse, parce qu'il s'oppose à la mélodie et à l'harmonie. Dans la danse il est seul; la danse *est* rythme.

Non sonore, en tant que rythme plastique, le rythme ne nécessite pas le concours de la musique et il peut même se passer du son. La joie du danseur, la joie plastique, est joie spirituelle lorsqu'elle est engendrée par la réalisation d'un idéal de beauté. C'est la beauté corporifiée, incarnée dans l'être humain. Le danseur essaye de réaliser consciemment ce que l'animal fait sans le savoir. Le rythme corporel de l'animal est souvent plus pur et plus harmonieux que celui de l'être humain, entaché de cérébralité; mais l'homme seul est capable de création artistique grâce à la conscience, à la technique qu'il crée et à l'idéal spirituel qui l'anime.

Le rythme musical à lui seul ne peut être de la musique; il serait plutôt danse sonore; le jeu du tambour est une danse des bras et des mains et le jeu du pianiste n'est-il pas, au point de vue du rythme, une danse des doigts, des mains et des bras, à laquelle certains font participer le corps entier ? De même la danse, à elle seule, ne réalise pas la plénitude artistique humaine, vu qu'elle est trop exclusivement corporelle dans ses moyens d'expression. Le rythme se complète par les éléments mélodiques et harmoniques; ainsi la danse s'adjoint la musique, sinon au moins le son. Ce complément est moins important dans les danses orientales, sacrées, que dans les danses occidentales, profanes; le symbole enrichit les gestes des danses orientales en leur donnant des résonances spirituelles. Le rythme n'est donc pas nécessairement sonore et il faut chercher son essence en dehors du monde du son. Nous reviendrons sur ce point au chapitre : « Rythme, mélodie, harmonie », § 4.

Du point de vue de l'art, il faut rechercher la nature profonde et première du rythme dans les caractéristiques communes à tous les rythmes, qu'ils soient musicaux, sonores ou plastiques. Dans les trois cas, nous le verrons encore plus loin, il se réalise par l'imagination motrice, qu'il soit inspiré par des éléments matériels ou spirituels. Cette imagination motrice a sa base matérielle dans les mouvements divers de la nature et surtout dans ceux du corps humain. Le rythme vivant est déjà présent dans le règne végétal (1), il s'épanouit dans l'animal et devient conscient chez l'homme.

(1) Voir les beaux rythmes du règne végétal dans *Urformen der Kunst*, de Karl BLOSSFELDT, Berlin, Wasmuth, 1935.

Le rythme inorganique

Dès que nous élargissons le sens que nous venons de donner au rythme, dans le domaine artistique, nous risquons de faire des confusions. Prenons un exemple : dans l'art le rythme est vivant, organique; or, nous pouvons très bien parler de rythme inorganique, c'est-à-dire du mouvement ordonné dans le domaine physique, chimique, intra-atomique ou cosmique. Ainsi, la vibration d'une corde, phénomène objectif, qui donne le phénomène subjectif appelé « son », est un rythme dans une acception large, mais juste, du terme. Cette vibration est, sans aucun doute, du mouvement ordonné et elle joue le rôle que l'on sait; sans cette vibration il n'y aurait pas de musique. Or, cette vibration n'est pas ce que nous nommons rythme en musique. Il ne s'agit plus d'un rythme musical proprement dit, mais d'un mouvement périodique, et donc ordonné, qu'il est difficile de ne pas nommer « rythme ».

§ 3. Rythme, rythmique, métrique

Le rythme est le mouvement ordonné.
La rythmique est l'ordonnance du mouvement.
La métrique est la mesure du mouvement.

De tout temps des auteurs ont confondu le rythme, la rythmique et la métrique. Confusions regrettables car elles sont faites, en général, au détriment de la vie et de l'art. On canalise les créations dans des formules, qu'on utilise ensuite pour faire de l'art après les avoir codifiées dans des systèmes étroits et conventionnels. Cependant si, dans le langage courant, le rythme signifie à la fois vie, formes et formules, on en arrive souvent, dans la théorie, à éliminer l'élément vital au bénéfice des formules qu'il a suscitées. On oublie le rythme et l'on garde la rythmique. Et pour peu qu'on prenne, par exemple, à la lettre l'idée de V. d'Indy : « Le rythme musical résulte des rapports de temps établis par l'esprit humain », idée dont il n'était pas victime lui-même dans la pratique, on risque de passer à côté de ce que la vie nous offre de rythmes vivants. Aussi connaît-on la différence entre une œuvre inspirée et celle créée par la seule intelligence.

Il est compréhensible qu'à l'origine de la théorie du rythme de graves confusions se soient produites et qu'on n'ait pas diffé-

rencié clairement non seulement la rythmique du rythme, mais aussi la métrique de la rythmique. Au début, la musique, plus vocale qu'instrumentale, a toujours été liée à la parole et, de ce fait, à la métrique poétique.

Actuellement encore, les confusions se perpétuent. Ainsi, Mathis Lussy commence l'introduction de son livre *Le rythme musical* en ces termes : « Le but de ce livre n'est pas d'apprendre aux compositeurs à créer des formes rythmiques nouvelles : pour cette création, la nature a déposé le secret dans leur âme, dans leur inspiration ! Notre dessein est beaucoup plus modeste; il se borne à fournir aux musiciens les moyens de limiter, de distinguer les différentes formes rythmiques des œuvres qu'ils exécutent, de les analyser, de connaître leur genre, la nature de leur composition, de leurs fonctions et accentuations. » L'auteur propose donc une science rythmique et non une théorie du rythme, car celle-ci aurait précisément pour but d'aider à créer des formes rythmiques. Par ailleurs, l'auteur tient des propos excellents sur la nature vivante du rythme, mais la confusion existe et elle l'entraîne à dire de graves inexactitudes. M. Lussy unit d'ailleurs trop, à notre avis, la rythmique à la mesure. L'ouvrage *Le rythme musical* de Ph. Biton est dans le même cas que celui de M. Lussy. L'auteur y traite des formes rythmiques et non pas du rythme, qui n'a dans le livre qu'une place restreinte : quelques courtes lignes à la fin de l'ouvrage. L'auteur dit d'ailleurs très justement à la page 14 : « Cet ouvrage a été conçu et réalisé comme un traité d'analyse musicale. »

La confusion que ces deux auteurs ont faite réside davantage dans l'emploi des mots et plus particulièrement dans le choix du titre que dans le sens réel de leurs ouvrages, sens d'ailleurs nettement défini par eux-mêmes. Il n'en est malheureusement pas toujours ainsi et il n'est fait fréquemment aucune distinction, dans les théories, entre la réalité rythmique vivante et les formes écrites qui doivent la représenter, ainsi qu'entre la rythmique, science du rythme, et la métrique occidentale, système rigide, limité et incomplet, synthétisé par la barre de mesure. Or, le rythme, la rythmique et la métrique sont trois catégories essentiellement différentes. Le premier étant une propulsion vitale actualisée, informant une matière plastique ou sonore; la deuxième étant la science des formes rythmiques comprenant l'écriture et les règles du phrasé; la troisième, un simple moyen de mensuration. Arrêtons-nous quelques instants à ces trois catégories.

Le rythme

Le rythme est un fait de vie à la fois spirituel et matériel, à la fois vital et formel. Ce rythme est influencé ou engendré par des formes ou des formules existantes, mais il peut aussi provenir en ligne directe de la vie, vie physique, affective, mentale ou spirituelle. Il tient ses moyens techniques d'expression de la vie physique, qui est pour l'homme ce que le rythme est pour la musique. On peut fort bien exécuter des rythmes sans savoir au juste ce qu'ils sont, à condition cependant de savoir par instinct où puiser la vie qui doit animer les formes rythmiques.

Le rythme vivant a existé de tout temps dans les arts. Les Grecs, peuple d'artistes, chez qui la théorie du rythme était à l'état naissant, mettaient sans doute beaucoup d'âme dans l'exécution du rythme. Les quelques écrits qui nous sont parvenus d'eux ne parlent que de la rythmique, c'est-à-dire de la science des formes du rythme (formes très diverses et dépassant de loin notre métrique). Quant à l'exécution rythmique, il en est fait mention sous le nom de « rythmopée » (1). Cette rythmopée n'avait pas de règles fixes et donnait libre cours à l'imagination du compositeur. Si l'on en croit L. Laloy, « un Stésichore ou un Pindare disposaient aussi librement leurs rythmes que le compositeur moderne place librement les notes de sa mélodie; ils parlaient un langage rythmique dont chaque mot et chaque phrase avaient leur valeur ».

Alors que la rythmique ne tenait compte que des valeurs de durée (valeurs quantitatives), la rythmopée connaissait l'intensité (élément plus qualitatif). Fr. Gevaert, un des premiers, a révélé la valeur de la rythmopée grecque et en a souligné le caractère profondément humain.

Le rythme effectif dépasse toujours les formules et les règles. Celles-ci sont d'ailleurs, par leur nature même, très incomplètes : les durées ne peuvent être indiquées que d'une façon métrique, mathématique, qui ne correspond que rarement aux valeurs de la durée psychologique (ainsi, par exemple, la régularité psychologique n'étant pas mathématique, les 4 noires d'une mesure à 4 temps, tolèrent et même exigent des modifications de valeurs); les valeurs d'intensité ne sont indiquées que *grosso modo* et les valeurs plastiques sont laissées à l'initiative de l'exécutant.

(1) Du grec *rhuthmos* = rythme et de *poiein* = faire.

Une différence essentielle entre le rythme vivant et la formule, réside dans le fait que le premier est irréversible, tandis que la seconde connaît des renversements. Ainsi la formule : croche-deux doubles croches donne, renversée : deux doubles croches-croche. Les valeurs employées sont identiques, mais le sens artistique est totalement différent, et pour les exécuter dans l'esprit juste et atteindre la valeur psychologique du rythme, il faut dépasser la valeur formelle. Aussi, ne pouvons-nous faire grand cas des « rythmes non rétrogradables » dont parle O. Messiaen. Ce ne sont que des « formes, rythmiques » irréversibles. Un rythme vivant, comme le temps, n'est jamais réversible; c'est une de ses caractéristiques.

Pour exécuter un rythme, petit ou grand, il ne suffit donc pas de réaliser la formule; il faut qu'une propulsion vitale, procédant du dedans au dehors, restitue à travers la formule, la vie dont elle n'est qu'un signe intellectuel.

La rythmique

Du temps des Grecs, la rythmique était tributaire du rythme de la prose et de la poésie. Elle l'était aussi de celui de la danse. Plus tard, la musique s'est affranchie des tutelles premières ; les longues et les brèves ont fait place à des valeurs purement musicales, basées sur le temps premier (comparable à notre croche). Au début, la rythmique ne connaissait que les valeurs de durée. Plus tard, au début du Moyen Age, particulièrement lors de la transformation du latin en français, on a tenu compte des valeurs d'intensité, des accents. Avec le développement de la polyphonie et surtout avec la naissance de l'harmonie, l'accent a pris une importance grandissante, collaborant à la création de la mesure; celle-ci, élément favorable à la musique classique, n'en est pas moins une entrave pour le libre épanouissement du rythme.

La création artistique implique l'élaboration de formes petites et grandes. Nées de la vie, elles restent en puissance de vie et attendent qu'on leur donne une réalisation spirituelle. Par elles, nous pouvons accéder à la puissance créatrice du rythme dont elles sont issues. Elles nous mettent en contact avec la pensée, avec le génie des maîtres et nous aident à découvrir les sources qui ont vivifié leurs créations.

Si, malgré cela, nous tenons à insister sur ce qui différencie la rythmique du rythme, c'est qu'il faut se méfier des facilités que la rythmique nous offre et du danger qu'il y a de tomber dans un

formalisme intransigeant et parfois borné qui, dans la pratique, pousse à une prédominance de la forme écrite et visuelle sur la vie sonore, ce qui est fort regrettable du point de vue artistique.

L'artiste vrai échappe à l'emprise des formes consacrées. S'il est compositeur, il crée des formes nouvelles ou confère aux formes existantes une vie renouvelée. S'il est interprète, il recherche à travers la formule donnée, la vie de l'œuvre et, aussi, la sienne propre puisqu'il doit recréer selon son tempérament. Il découvrira à une même formule des potentialités diverses; la moindre formule rythmique :

peut, en effet, comporter des interprétations différentes selon le caractère du morceau; elles tiennent leurs valeurs respectives de légères et instinctives variations dans les durées, les accents et les nuances plastiques.

Rappelons le cas particulier de la gymnastique rythmique, dite rythmique Jaques-Dalcroze. Elle n'a pas de parenté avec la rythmique grecque, à part l'union de la musique et des formules rythmiques plastiques. C'est une méthode basée sur la musique et le mouvement corporel, destinée à développer le sens du rythme plastique et musical. Appliquée avec intelligence et art, elle est éminemment propice au développement de l'imagination motrice, clé du rythme musical. Nous en dirons quelques mots au chapitre de l'éducation rythmique.

Dans son sens le meilleur, la gymnastique rythmique de E. Jaques-Dalcroze est une réelle éducation du rythme vivant et, à l'inverse de ce qui se passe dans d'autres cas, où l'on nomme rythme ce qui n'est que rythmique, on nomme ici rythmique ce qui, en réalité est du rythme pratique (à l'exception des abus qu'on en a fait et des déviations du principe initial).

La métrique

La plupart des théories de musique actuellement en cours, ne parlent, au chapitre du rythme, que des mesures ! La cause de cette regrettable confusion des termes doit provenir d'une confusion dans la pensée. La différence entre la mesure et le rythme devrait être précisée dès le début de l'enseignement. Il faut commencer par éveiller, chez les débutants, le sens du rythme, cet instinct si humain;

la mesure viendra en son temps lorsqu'il s'agira d'apprendre à mesurer le rythme vivant, qu'on a déjà pratiqué sous différentes formes, afin de l'écrire.

N'est-ce pas là le processus normal ? Et cependant, que d'enfants commencent leur éducation rythmique (?) par l'étude de la mesure ! Comme la même remarque doit se faire en ce qui concerne l'éducation auditive où la théorie précède trop souvent la pratique sonore, il n'est pas étonnant qu'il y ait si peu de musiciens créateurs et tant d'interprètes métriques.

La mesure, certes, a pour la musique occidentale, harmonique, une importance très grande. Elle favorise l'essor de l'harmonie. Dans bien des cas, le rythme régulier de la marche, des danses — rythme qui peut être éminemment vivant — s'accorde à merveille avec la barre de mesure; mais combien de fois, par contre, a-t-elle entravé le libre épanouissement du rythme vrai; ce qui a amené M. Lussy à proposer de transcrire, dans une écriture plus correctement métrique, les œuvres des grands maîtres. Nous croyons que son effort était superflu, parce que la mesure devrait toujours être considérée pour ce qu'elle est en réalité : un moyen de mensuration de la durée, mensuration d'ordre purement quantitatif, simple indication extérieure, quoique nécessaire, pour retrouver la pensée du maître. Il ne faut donc point donner une importance trop grande aux barres de mesure; restons toujours spirituellement en éveil, à l'affût des ordonnances rythmiques musicales, infinies en possibilités, comme tout phénomène de vie.

Dans un sens large, le rythme englobe la rythmique et la métrique; de même la rythmique, en tant que science générale des formes du rythme, englobe la métrique. Celle-ci doit donc rester l'humble servante de la rythmique et toutes deux être au service du rythme.

§ 4. Rythme, mélodie, harmonie

Abstraction faite des deux pôles extrêmes, matériel et spirituel, que sont la matière sonore (son et instruments) et l'esprit musical (inspiration et art), nous pouvons dire que les éléments fondamentaux de la musique sont : le rythme, la mélodie et l'harmonie. Qu'on se place à un point de vue ancien ou moderne, occidental ou oriental, matérialiste ou spiritualiste, on rencontre partout un accord sur ce point.

L'entente est moins parfaite lorsqu'il s'agit de déterminer la nature de ces éléments. N'a-t-on pas trop souvent considéré le rythme, et la rythmique avec laquelle on l'a confondu, comme des éléments séparés de la mélodie et de l'harmonie ? Pour déterminer la nature du rythme musical, il est indispensable de le situer dans un ensemble où l'on puisse l'opposer aux deux autres éléments fondamentaux, tous deux enracinés, comme le rythme, dans la nature humaine, mais à leur façon et dans leur domaine propre.

S'il est difficile de parler à bon escient de l'art musical, art subtil, riche et profond entre tous, il l'est moins de parler de ses éléments constitutifs en fonction d'une synthèse ordonnée qui puisse résister à l'expérience, que celle-ci soit appliquée dans l'enseignement, dans la création ou dans l'interprétation des œuvres. Dans cette synthèse ordonnée, le rythme prendra une place bien à lui et à lui seul, et ses rapports avec la mélodie et l'harmonie seront éclairés par les places respectives que ces deux éléments auront dans la synthèse musicale.

Que d'auteurs ont parlé du rythme sans le situer dans l'ensemble dont il fait partie ! Et que de confusions en sont résultées ! Ph. Biton, par exemple, dans son livre, par ailleurs si intéressant à plus d'un point de vue, nous présente comme éléments rythmiques : l'intensité, la durée et ... l'intonation ! (1). Ce troisième élément concerne la hauteur des sons et est donc, sans conteste, de l'ordre mélodique. Que le rythme ait une influence sur la mélodie, comme d'ailleurs sur l'harmonie, quoi de plus naturel ! Il peut aussi, inversement, subir la leur. Mais, de là à présenter l'intonation comme élément rythmique, il y a un pas qu'il ne faut faire à aucun prix sous peine de confusion qui risque d'induire en erreur les jeunes musiciens.

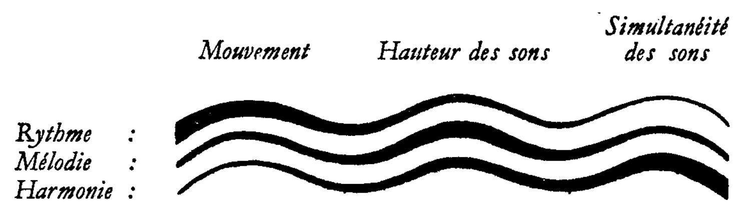
Certaines définitions prêtent à confusion. Ainsi : « L'Ordre et la Proportion dans l'Espace et le Temps : telle est la définition du rythme (2). » Il n'est pas mentionné *ce* qui, dans le rythme, est ordonné ou proportionné, point essentiel et déterminant. Le terme « ordre » veut dire : disposition méthodique (de quoi ?), et « proportion » signifie : convenance et rapport de parties (de quoi ?) entre elles et avec un tout. Ce quelque chose, Platon le nomme le mouvement. D'autre part, l'ordre et la proportion caractérisent la mélodie et l'harmonie au même titre que le rythme.

(1) *Le rythme musical*, Genève, Henn, 1948, pp. 17 et 117.
(2) V. D'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1902, p. 18.

Pour V. d'Indy, le rythme, de même que la mélodie et que l'harmonie, est « d'origine scientifique ». « La musique relève à la fois des sciences mathématiques par le Rythme, des sciences naturelles par la Mélodie, des sciences physiques par l'Harmonie (1). » Pour combler une lacune évidente, l'auteur ajoute : « Toutefois, ces trois éléments, d'origine scientifique, ne peuvent atteindre l'effet artistique, l'Expression, qu'à la condition d'être en mouvement... » Or, ce mouvement est précisément une caractéristique essentielle du rythme.

Il n'est pas aisé de parler à la fois des éléments caractéristiques et des qualités communes aux trois éléments fondamentaux de la musique. Rythme, mélodie et harmonie s'interpénètrent et s'influencent mutuellement; ils forment, en se complétant, une synthèse harmonieuse. Tous trois sont à la fois mouvement, acuité sonore et simultanéité de sons, mais dans des proportions différentes qui peuvent être synthétisées dans le schéma ci-dessous, où l'épaisseur des lignes représente l'importance relative des éléments.

Ce schéma n'a pas de valeur en soi, mais il permet d'établir une ordonnance constructive.



Le schéma comporte deux sens : vertical et horizontal. Dans le *sens vertical* : Le *mouvement* est la caractéristique du rythme; il est présent dans la mélodie, en ce sens que les sons se succèdent en montant et en descendant; de façon plus subtile, il se retrouve dans l'harmonie dans la marche des voix qui se rapprochent et s'écartent les unes des autres; il est présent, de même, dans les « chutes » cadentielles. La *hauteur des sons* est présente dans le rythme musical puisqu'il doit être sonore; elle est la caractéristique essentielle de la mélodie; elle se trouve aussi dans l'harmonie, puisque les accords se composent de sons. La *simultanéité des sons* est spirituellement présente dans le rythme sonore, car chaque impact sonore du rythme fait partie d'une unité organique, harmonieuse, présente à l'esprit;

(1) *Ibid.*, p. 20.

elle se trouve dans la mélodie par les accords sous-entendus et même préexistants là ou la mélodie est faite d'après les accords; elle joue le premier rôle dans l'harmonie et lui confère, comme à l'accord, un pouvoir particulier caractéristique.

Dans le *sens horizontal* : Le *rythme* se réalise dans sa plénitude dans le mouvement; l'élément hauteur lui est certes indispensable, mais un seul son peut lui suffire, comme cela se présente avec les instruments de percussion; la simultanéité des impacts sonores se retrouve dans la polyrythmie toujours plus ou moins présente dans l'harmonie. La *mélodie* ne peut exister sans rythme et, par conséquent, sans mouvement; elle trouve son déploiement dans les variations de l'acuité sonore; par la polyphonie elle entre dans le domaine de l'harmonie, et par le rapport des sons dans celui de l'accord. L'*harmonie* est mouvement par l'enchaînement des accords, l'accord lui-même étant, en principe, statique et de ce fait en opposition extrême avec le rythme qui est essentiellement dynamique; elle est aussi hauteur des sons parce que mélodie virtuelle, dans les sons des accords; elle est spécifiquement simultanéité des sons et c'est dans ce domaine qu'elle fait son apport réel à la musique.

On peut trouver dans le règne végétal un beau symbole, illustrant les rapports des trois éléments fondamentaux, avec les troncs et les branches, les feuilles et les fleurs, les fruits et les graines. La géométrie donne un symbole encore plus abstrait avec la ligne, la surface et le volume. Les trois éléments se trouvent toujours dans un même ordre et dans les mêmes rapports les uns avec les autres. Il en est encore de même, dans un sens très général, avec les chiffres : 1, 2 et 3. L'ordre ordinal (1, étant le premier, etc.), de même que l'ordre cardinal (2 étant plus que 1, etc.), se retrouvent effectivement dans la nature et dans les relations mutuelles des 3 éléments.

Le rythme

Au point de vue génétique, le rythme précède la mélodie mais il est, par essence, un élément d'ordre plus général, non exclusivement caractéristique de la musique. La musique commence, en réalité, avec le son, qui est une expression directe de l'âme et sera toujours le centre de la musique. L'harmonie ne fait que compléter la mélodie en apportant à la musique plus de matérialité sonore et plus d'intelligence, donc plus de profondeur.

Le fait que les formules de rythmes musicaux peuvent être réali-

sées sans qu'elles soient sonores, mais simplement plastiques, peut montrer par maint exemple, à quel point le rythme se distingue de la mélodie et de l'harmonie. En voici un : Quand je transmets, par pression de la main droite, un rythme à la main gauche d'un élève qui me fait face, et que l'élève me transmet à son tour ce rythme de sa main droite à ma main gauche, il y a rythme non sonore, mais vivant et bien caractéristique. Il sera plus pur s'il est transmis directement par l'imagination motrice que s'il passe d'abord par l'intellect qui se représente une suite de valeurs rythmiques notées, par exemple : noires, croches, etc. C'est ce rythme, rendu sonore, que nous nommons le rythme musical et qui sera conditionné et enrichi par les éléments mélodiques et harmoniques.

Le rythme est un élément formel, structurel, nécessaire et même indispensable à la musique. Il en est la base, l'assise matérielle. Il lui donne la corporéité et la vie. Mais une musique trop centrée sur les éléments rythmiques tend à sortir du domaine musical proprement dit au bénéfice de la valeur matérielle et magique du rythme. Cette valeur peut exister en dehors de la musique dans le seul mouvement corporel (soit danse, soit répétition d'un même mouvement). La magie devient incantation lorsqu'elle se sert du son, soit par la parole, soit par le chant. Dans ce dernier cas elle est incorporée à la musique, à tel point que des auteurs, comme Combarieu, l'ont considérée comme un de ses points de départ, comme une de ses sources, voire même comme sa source principale (1).

Le rythme et la mélodie

Lorsqu'en parlant du rythme mélodique on entend par là le mouvement des sons qui montent et qui descendent, l'erreur n'est pas grave; il y a là un genre de rythme. Mais, ne l'oublions pas, la mélodie n'est pas faite de sons, mais d'intervalles ! Si, par contre, on entend par rythme mélodique cet élément dont la mélodie ne peut se passer pour prendre forme, l'erreur est de taille et elle peut donner lieu à des confusions psychologiques et à des erreurs pédagogiques. Il est donc dangereux d'englober l'acuité dans les éléments constitutifs du rythme et il serait complètement erroné de faire dépendre le rythme de l'acuité ou de la mélodie.

Ces erreurs regrettables sont malheureusement très répandues;

(1) *La musique et la magie*, Paris, Picard, 1909.

on les rencontre même dans les écrits d'auteurs éminents. Nous trouvons la même erreur chez Brunetière, qui considérait la hauteur musicale comme l'élément constitutif du rythme des vers.

Entre le rythme et la mélodie il y a interdépendance; mais dès qu'il s'agit de déterminer la nature de ces deux éléments fondamentaux, il est bon, afin d'éviter la confusion, de ne parler qu'avec beaucoup de réserve du rythme mélodique, qui est le principe du mouvement transposé dans le domaine de la hauteur sonore. D'autant plus que rien n'empêche de parler au même titre de rythme harmonique, de mélodie harmonique, d'harmonie mélodique, etc. Fait avec circonspection et avec une éventuelle mise au point, le mélange des termes peut nous rapprocher de la vie musicale, où la synthèse l'emporte, dans la pratique, sur l'analyse. Mais dès qu'il s'agit de l'étude psychologique des éléments premiers, la clarté et la précision sont de rigueur.

La ligne, symbole de la propulsion vitale, peut représenter le rythme, premier élément. Mais dès qu'on parle de la ligne mélodique, représentant les montées et les descentes du son, on risque fort d'être induit en erreur. Comme les sons de la mélodie (intervalles) ne valent qu'en fonction de la tonique ou de la fondamentale d'un accord, il s'agit, en réalité, non d'une ligne mais d'une surface dont la base serait une ligne représentant la tonique ou la fondamentale; la ligne supérieure, s'éloignant ou se rapprochant de cette base, représente les intervalles.

La mélodie est ainsi symbolisée par la surface, deuxième élément, alors que le rythme l'est par la ligne.

Citons aussi Edm. Buchet, qui tend à éliminer la mélodie au bénéfice du rythme et de l'harmonie, alors que, personnellement, nous n'hésitons pas à considérer la mélodie comme l'élément central et le plus essentiellement caractéristique de la musique. Voici, entre autres, ce que nous lisons : « On admet généralement que la musique se décompose en trois éléments : rythme, mélodie et harmonie; mais ceux-ci pourraient à la rigueur se réduire à deux : rythme et harmonie, la mélodie n'étant pas un élément autonome; combinaison de sons — ou de tons lorsqu'elle module — elle n'existe que par le mouvement (1). » Pour Max d'Ollone, la mélodie n'existe, par contre,

(1) Dans *Les rythmes et la vie*, de LAIGNEL-LAVASTINE, Paris, Plon, 1947, p. 233.

qu'en fonction de l'harmonie (1). Il adopte le point de vue de Rameau qu'il cite aux pages 11, 20 et 188.

Or, la mélodie dépend, matériellement parlant, de l'acuité des sons, élément irréductible à celui du mouvement rythmique; du point de vue psychologique, elle existe grâce à la sensibilité émotive, principe essentiellement différent de celui du dynamisme humain propre au rythme ou de celui de l'intelligence qui préside à la conscience de la simultanéité des sons. Les exemples ci-dessus prouvent, une fois de plus, la nécessité de placer le rythme dans la triade : rythme, mélodie et harmonie, et de le relier aux facultés humaines qui peuvent nous éclairer sur la différence essentielle qui existe entre ces trois éléments.

Le rythme et l'harmonie

L'harmonie, conçue dans le sens technique du mot, a été envisagée souvent comme étant l'opposé du rythme. Cela se justifie de plus d'une manière. Des trois éléments fondamentaux de la musique, le rythme est l'élément le plus corporel, l'harmonie le moins corporel. Si le rythme est l'élément le plus dynamique, l'harmonie, au contraire, est l'élément le plus statique.

L'interdépendance du rythme et de l'harmonie paraît moins évidente en raison de leur « éloignement » (comme dans le schéma) que celle qui existe entre le rythme et la mélodie ou entre la mélodie et l'harmonie (par sa position centrale). L'interdépendance existe néanmoins et il est regrettable que, dans les traités et les cours d'harmonie, on ait si peu insisté sur l'importance du rythme dans l'harmonie. Ceci est probablement dû, en partie, au fait qu'on a délaissé l'harmonie pratique, l'harmonie « auditive », qui mène aussi bien à l'improvisation qu'à la composition, pour la remplacer par l'harmonie écrite, abstraite, cérébrale. La façon d'envisager l'enseignement harmonique, en passant sans transition du solfège élémentaire, souvent très théorique, à l'enchaînement des accords de 3 et de 4 sons — sans envisager une théorie mélodique, ni même une pratique des intervalles — coupait évidemment les liens qui unissent le rythme à l'harmonie par l'élément intermédiaire : l'intervalle mélodique et harmonique.

(1) *Le langage musical*, Genève, La Palatine, 1952, pp. 11, 25 et 183.

***

On a aussi parlé du rythme obtenu par des variations de timbres. Rien de plus naturel. Le timbre peut contribuer à la nature du rythme sonore; il l'enrichit d'une valeur plastique. Il s'agit de qualités matérielles qui tiennent de la nature même des instruments, caractérisés par le timbre (proportionnalité des sons partiels). Ces éléments matériels, subtils, ont été peu pris en considération dans la musique occidentale du passé. Il a fallu notre période, avide de perfection matérielle, pour doter le rythme de cette « plastique » qui tient à un ensemble de nuances agogiques et dynamiques subtiles, augmentées du timbre, qualité matérielle du son.

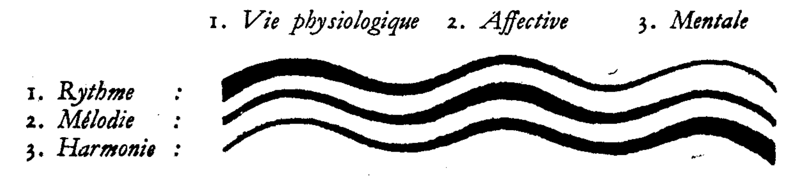
§ 5. Le rythme et l'être humain

Pour arriver à déterminer ce que le rythme peut avoir de physiologique, il ne suffit pas de l'étudier isolément en fonction de la nature humaine; il faut le rattacher à la mélodie et à l'harmonie afin de le situer dans la synthèse musicale-humaine. Car le rythme participe à l'unicité et à la complexité de cette synthèse. Elle seule peut nous livrer les clefs d'une psychologie de la musique susceptible d'éclairer la réalité vivante de l'art musical, ainsi que les sources vives de chacun de ses éléments.

A première vue le problème paraît assez simple : la musique, mystérieuse unité indéfinissable, se manifeste grâce à des éléments matériels et spirituels. Comme, en tant qu'art, elle est œuvre humaine, elle reflète les aspects les plus divers de notre nature, aspects dont les plus accessibles à l'analyse sont : la vie physiologique, affective et mentale. Pour trouver des bases solides et assez larges pour englober les formes musicales de toute époque et de toute race, il est donc de première nécessité de considérer les trois éléments fondamentaux dans leur fonction vitale et de les confronter avec les parties respectives, correspondantes, de la nature humaine.

Or, si l'on peut dire que le rythme sonore, la mélodie et l'harmonie sont les éléments constitutifs de la musique et que la musique porte l'empreinte des principaux aspects de la nature humaine, nous ne sommes pas loin de tirer une conclusion très importante du point de vue psychologique : les trois éléments musicaux correspondent aux trois éléments de la nature humaine.

On peut donc faire un schéma comparable à celui que nous avons présenté au paragraphe précédent et qui le complète :



Ce schéma ne suppose pas nécessairement un ordre hiérarchique car, en regard de l'art, il s'agit d'une triade dont les éléments sont sur un même plan artistique.

Les trois éléments, représentés par les lignes dont le degré d'épaisseur correspond au degré d'importance dans chacun des trois domaines humains, peuvent donc se présenter sous trois aspects rejoignant ainsi, tous trois, par eux seuls, la synthèse humaine.

Il est à noter, dès le début, que les éléments, musicaux et humains, désignés par le chiffre 3, impliquent ceux désignés par le chiffre 2; il en sera de même pour le 2 qui contient le 1. L'harmonie suppose donc, évidemment, l'existence de la mélodie, qu'elle contient, et la mélodie comporte de même le rythme. Parallèlement, la vie mentale présuppose la vie affective qu'elle contient et celle-ci la vie physiologique qui lui est indispensable.

Nous connaissons le danger de la systématisation et les illusions créées par des analogies établies superficiellement; mais nous savons aussi, par la pratique artistique et pédagogique de la musique, qu'il existe, dans celle-ci comme dans la vie, des ordonnances créatrices, sans la connaissance desquelles les recherches psychologiques risquent d'être vouées à l'échec.

D'autre part, nous considérons les schémas donnés comme servant d'introduction dans un monde qui défie toute schématisation. Or, chacun des éléments dont nous avons parlé, et que nous traitons en fonction de la vie courante (qu'on peut nommer consciente), existe et vit au niveau de la subconscience; cela devrait suffire à nous inciter à beaucoup de circonspection. Il n'en est pas moins vrai que certaines ordonnances peuvent éclairer le problème du rythme.

Margit Varró, dans *Der lebendige Klavierunterricht* est très proche de notre conception lorsqu'elle dit que l'audition rythmique est

congénitale, que l'audition mélodique l'est jusqu'à un certain point, et que l'audition harmonique est au fond la partie intellectuelle de l'audition musicale.

Le rythme physiologique

Envisageons les trois aspects du rythme qui sont représentés dans le schéma en commençant par le plus caractéristique des trois : le rythme physiologique.

C'est par la vie physiologique, à laquelle il participe à divers degrés, que le rythme apporte à la musique une contribution caractéristique. Il en a toujours été ainsi. D'ailleurs, en comparant les instruments de musique et leur emploi, nous verrons que les instruments à percussion mettent, plus que les instruments mélodiques et harmoniques, la nature physiologique de l'être humain à contribution et que, souvent même, le rythme s'en inspire ou en est influencé directement. L'influence physiologique du rythme est en rapport direct avec la nature de l'être qui est affecté par le rythme. Aussi pouvons-nous dire avec J. Combarieu : « Les effets physiologiques du rythme sont en raison inverse de la culture intellectuelle, parce que l'effet de la musique sur un sujet non intellectuel ne rencontre pas de résistance. »

Il est évident qu'au point de vue de l'art, le rythme, même corporel, peut servir à des buts spirituels. Les Hindous donnent au rythme musical, comme à la danse à laquelle il est souvent rattaché, une valeur symbolique, religieuse; ils attribuent à certaines formules appelées « mantrams », dans lesquelles le rythme a une grande importance, une valeur magique. Chez les Nègres, la danse est souvent associée aux rites religieux et à la magie. Leur pratique du rythme, dépourvue de théorie écrite et de connaissance psychologique, révèle des qualités rythmiques de grande valeur, longtemps ignorées des musiciens occidentaux, qualités qui sont en rapport direct avec la nature physiologique de l'être humain.

Fr. Gevaert, un des premiers, a entrevu l'importance de l'élément physiologique dans le rythme musical. Les lignes suivantes en témoignent : « ... principe fondamental du rythme qui semble être du domaine de la physiologie. Cette découverte, due aux travaux de notre siècle, est mise en évidence par l'analyse rythmique des chefs-d'œuvre poétiques de l'Antiquité. Il n'y a donc pas à vrai dire de rythmique grecque distincte de la rythmique occidentale » (1).

(1) *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Hoste, 1881, p. 5.

L'auteur relève aussi la valeur physiologique de la formule grecque : arsis-thésis (expansion et compression, diastole et systole). Il est probable que le rythme des Grecs, dans ses manifestations pratiques, ne se différenciait pas beaucoup du nôtre; par contre, leur conception diffère de la nôtre à cause de la dissemblance des mentalités. Celle-ci a dû influencer la pratique rythmique, sans pour cela porter atteinte au rythme proprement dit ni à sa nature physiologique qui fait partie de ses caractéristiques.

Trop insister sur le côté physiologique du rythme comporte un danger de matérialité, voire même de décadence pour la musique; mais les exagérations ou les aberrations ne peuvent porter atteinte au fait que la vie physiologique, comme toute vie d'ailleurs, est d'essence spirituelle.

Le rythme affectif

A notre sens, on ne peut parler de rythme affectif que par extension du terme « rythme ». C'est l'élément premier transposé dans le deuxième domaine de notre schéma. Il est évident que le rythme, particulièrement le rythme musical, est un des éléments principaux de l'expression des sentiments. L'être humain exprime la joie ou tout autre sentiment par des mouvements ou des changements de physionomie; cela ne veut pas dire, pour autant, que le mouvement soit de nature affective. Il en est de même du rythme qui, très physique dans son mode d'expression, reçoit l'empreinte de l'émotion. De la sorte, l'émotion, créant le beau mouvement, enrichit l'art.

Par contre, la sentimentalité risque de faire perdre au rythme son intégrité. N'est-ce pas en réaction contre le sentimentalisme que Strawinsky est parti en guerre contre « l'expression » ? : « L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique (1). » Il ne voit dans la musique — et donc dans le rythme — que construction, ordre et rapports de mouvements.

C'est là une attitude subjective qui ne correspond pas à la réalité. De tout temps le rythme a eu des possibilités expressives. Les Grecs ne l'ignoraient pas : « La question de l'éthos des rythmes, c'est-à-dire de leur valeur expressive, de leur signification esthétique ou morale, a préoccupé les anciens critiques presque autant que celle de l'éthos des genres et des modes mélodiques (2). » Saint Augustin (IVe-Ve s.),

(1) *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935, p. 116.
(2) Th. REINACH, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926, p. 113.

pour qui, à l'instar des Grecs, rythme oratoire et rythme musical ne faisaient qu'un, dira : « Pour jubiler, point n'est besoin de recourir à des mots ... et là où d'une part la parole vient à faire défaut et où d'autre part nous ne pouvons rester muets, quel autre moyen reste-t-il, sinon que le cœur exprime sa joie par des cris de jubilation sans l'assujettir à des mots, incapables de l'exprimer suffisamment ? (1). » Le rythme, dans le cas présent, est au service de l'émotion.

Dans le jeu pianistique, l'émotion a un rôle déterminant pour la valeur du rythme. Ce qui a fait dire à Mattheson : « Il ne faut pas préférer le mouvement des doigts à celui du cœur. »

Jetons aussi, entre autres, un coup d'œil sur les pages 377 et suivantes du beau livre d'Albert Schweitzer : *J.-S. Bach*, où il parle des rythmes au point de vue affectif : rythmes de quiétude, de terreur, de joie, etc.

W. Wundt, dans *Éléments de psychologie-physiologique*, parle de « Spannungsaffekte », sentiments caractérisés par une attente, une tension, devant l'incertain ou l'inconnu, à laquelle fait suite une détente, un relâchement. Ces sentiments (espoir, attente, etc.) comportent l'agitation, les hésitations, les saccades, les inhibitions que le rythme musical excelle à transcrire. Riemann, à propos de la valeur affective du rythme, dit, entre autres, dans le *Dictionnaire de musique* : « La longue par opposition à la brève produit une impression d'apaisement; la brève par opposition à la longue, une impression d'excitation. La succession d'un grand nombre de brèves a quelque chose d'instable, d'agité; celle d'un certain nombre de longues, quelque chose de noble, de solennel ou parfois de déprimant, d'écrasant. »

L'importance affective du rythme augmente dans la mesure où l'affectivité est liée à des éléments physiques. Mais lorsque la nature de l'affectivité se spiritualise, elle se soustrait à l'influence rythmique et s'exprime par la mélodie et l'harmonie.

Dans la musique — qui est avant tout son et mélodie, tous deux chargés d'affectivité — le rythme est mis fréquemment au service de l'émotion, du sentiment, et cela particulièrement dans la musique expressive. L'art est avant tout expression de la beauté; or, qui dit beauté, dit émotion, amour, sentiment. Le rythme, en art, est donc tout cela. Si nous avons mis en relief, ci-dessus, l'importance de

(1) D. JOHNER, *Méthode de plain-chant grégorien*, Ratisbonne, Pustet, 1909, p. 105, traduction J. BENOIST.

l'aspect physiologique du rythme, c'est à cause du rôle particulier qu'il joue dans la musique, en opposition avec la mélodie et l'harmonie. Donc, malgré que le rythme soit fréquemment soumis à l'émotion, il serait erroné de dire que le rythme est de nature affective. Georges Pitoïëff touche au vif du sujet lorsqu'il dit : « Le rythme est une force qui permet d'exprimer l'inexprimable; force qui nous permet de mettre « en ordre » et en « rythme » les mouvements secrets de notre âme, lesquels privés de ce guide resteraient à l'état de chaos (1). »

C'est dans la danse que le rythme atteint au maximum de plasticité; dans la musique, qui est une « danse du cœur », le rythme perd de sa corporéité; il se spiritualise, tout en gardant, de par sa nature première, un lien avec le monde matériel.

Lors du choix d'un tempo en musique, qui traduit souvent un état d'âme, et non pas seulement un mouvement matériel, on est dans le domaine de l'affectivité, quoique nous puissions déterminer le tempo métronomiquement et qu'il présente, en général, des rapports intimes avec le pouls, la respiration ou la marche.

Dans la musique expressive particulièrement, la valeur affective, subjective, du rythme l'emporte sur la valeur physique, plus objective, qu'on rencontre fréquemment dans la musique pure. Dans le rythme mental, dont nous allons parler, on rejoindra à nouveau des valeurs plus objectives.

Le rythme mental

Comme, en élargissant la portée du rythme, on a parlé de rythme affectif, on peut en faire de même pour le rythme mental. Selon le schéma, on s'écarte davantage encore du rythme proprement dit. Or, bien des musiciens croient que le rythme est de nature mentale. En fait, ils confondent le rythme réel, vivant, avec la notion du rythme. Les Grecs ramenaient aux nombres la rythmique, mais non point le rythme ni la rythmopée. Quand Platon dit : « Vous distinguerez le rythme dans le vol d'un oiseau, dans les pulsations des artères, dans le pas du danseur, dans les périodes du discours », il s'agit du rythme réel. Quand nous lisons : « Le passage brusque de l'ïambe (◡ —) au péon (— ◡◡◡) imitait la secousse d'une chute, le halètement d'un sanglot (2) », nous sommes dans la rythmopée. Par contre, les

(1) In *Le rythme*, n° 12, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, p. 30.
(2) L. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, Paris, Thèse, 1904, p. 345.

rapports mathématiques sont du ressort de la science des formes rythmiques. Il est étrange que tant d'auteurs aient pu confondre la chose avec la notion qui la représente.

Le rythme n'est donc pas mental, mais il nous est loisible, par contre, de créer des rythmes par le jeu de l'intelligence, de l'imagination; mais, plus le rythme s'écarte de la nature corporelle pour s'identifier avec le mental, moins son apport à la musique sera profond. Le rythme est incontestablement plus directement uni au corps humain que la mélodie (plus tributaire de l'émotion) et que l'harmonie (qui ne peut exister sans intelligence).

Par l'intelligence, le rythme est maîtrisé, canalisé, souvent déformé à des fins exclusivement architecturales. Il n'est pas prudent d'identifier le rythme à l'architecture. L'architecture nécessite le rythme; l'inverse est moins soutenable et ce n'est pas elle qui situera le rythme sous son vrai jour. Dans l'analyse des formes musicales, plus on s'éloigne du « petit » rythme, de la cellule rythmique, pour atteindre, par degrés successifs (membres de phrases, phrases, etc.) au plan général de l'œuvre, plus on s'écarte de la nature réelle du rythme et plus on s'approche de l'architecture. L'architecture musicale détermine la forme sans déterminer, pour autant, la nature du contenu.

Il y a un domaine où le mental est maître : c'est dans la polyrythmie. Dès qu'il y a simultanéité, il y a conception mentale. C'est un aspect du rythme dont il ne faut pas minimiser l'importance.

En tant qu'élément artistique, le rythme tombe donc, jusqu'à un certain point, sous l'emprise et la domination de l'intelligence. Mais nous pouvons dire, d'autre part, que l'intelligence ne fait qu'exploiter à son profit un élément qui est d'une tout autre nature que la sienne propre et dont les bases se trouvent dans l'instinct moteur et dans l'imagination motrice. La plupart des études récentes sur le rythme tendent à le prouver. Notre propre expérience nous en a convaincu, tant par les résultats obtenus dans l'éducation et la rééducation rythmique que par la constatation des erreurs dont pâtissent élèves et professionnels, dont l'éducation rythmique a été trop cérébrale.

Des rythmologues réputés, comme R. Westphal, ont voulu expliquer le rythme musical par les théories grecques. Même L. Laloy, dans son remarquable ouvrage *Aristoxène de Tarente*, conclut, à la page 283 : « Comme en outre nous manquions absolument d'une théorie moderne du rythme, le mieux que l'on pouvait faire était

d'emprunter à l'antiquité ce remarquable système... » Or, un système purement formel ne peut plus suffire. Nous sommes actuellement en présence d'une riche floraison de formes rythmiques qui réclame des vues larges et profondes, nécessitant une conception du rythme qui s'inspire de la vie et ne se cantonne pas dans les formes.

Les solutions que nous proposons au problème du rythme ne prétendent pas être complètes, ni les seules possibles, mais elles tendent à le montrer sous un jour nouveau, en relevant certains aspects permanents, susceptibles d'offrir des bases plus valables que celles du passé.

§ 6. Éléments agogiques, dynamiques et plastiques

Nous avons vu, au § 1 du chap. I, de quelle manière la conscience rythmique a évolué depuis l'ancienne Grèce jusqu'à nos jours. Au début, seuls les éléments de durée entraient en ligne de compte, représentant un aspect mental du problème : il s'agit, au début, d'un simple calcul numérique des syllabes, puis de la différenciation des syllabes en courtes et longues de valeurs relatives, enfin de l'évaluation absolue des valeurs d'après un temps premier. Plus tard, les éléments d'intensité provoquent l'éveil de la conscience affective du rythme et, enfin, les éléments plastiques font naître une conscience physiologique.

Dans la pratique, les trois éléments agogique, dynamique et plastique ont toujours coexisté, mais dans des proportions qui ont varié selon la nature des circonstances et les dispositions d'esprit des races et des époques.

Éléments agogiques

On nomme éléments agogiques ceux qui ont trait à la *durée*, au *tempo* (du gr. *agoge* = tempo). Lorsque le mot a été introduit par Hugo Riemann, vers 1884, il n'avait trait qu'aux légères modifications du tempo et avait à peu près le sens de *rubato*. Depuis, le terme est employé dans un sens plus large et il a comme parallèle et complément le terme « dynamique » qui désigne les valeurs d'intensité.

Il est évident que la durée joue le premier rôle dans les valeurs rythmiques et plus particulièrement dans l'écriture rythmique où, grâce à la notation proportionnelle, née vers le XIIe siècle en Occident, elle a pu être fixée d'une façon relativement précise. Nous disons : relativement, en pensant au rythme artistique, tel qu'il doit être

réalisé. Métriquement, elle satisfait aux exigences actuelles; rythmiquement, elle ne sera jamais qu'une indication imprécise, bien plus quantitative que qualitative.

Si la valeur absolue des notes, qui règle la proportionnalité des valeurs entre elles, reste valable comme telle, elle subit cependant, dans la pratique artistique, la loi de la relativité. En effet, le phrasé comporte des variations du tempo. Une des premières lois du phrasé est indiquée par Ant. Tirabassi en ces termes : « La phrase débute par l'ictus (point de départ) puis les valeurs de durée diminuent progressivement jusqu'à un maximum (accent agogique), puis les valeurs augmentent progressivement à mesure qu'elles s'approchent de la *mora vocis* qui précède le repos (1). » La diminution de valeur, qui est une intensité rythmique croissante, s'appelle *protase*; l'augmentation, qui est l'inverse, s'appelle *apodose*. « La juste valeur agogique donnée aux notes par rapport à la place qu'elles occupent dans la protase ou dans l'apodose constitue le rythme (2). » Jaques-Dalcroze dans son *Cours de Solfège* traite en détail des nuances agogiques, qui sont d'ailleurs généralement liées à des nuances dynamiques; un *accelerando* comporte normalement un *crescendo*, un *rallentando*, de même, un *decrescendo*.

Les différences de valeur peuvent aussi affecter les notes séparément. Eugène Landry cite la Romance de Martini, *Plaisir d'amour*, exécutée devant les instruments enregistreurs de l'abbé Rousselot, où les 6 croches appartenant à la 8e mesure valent respectivement 93, 90, 50, 97, 86 et 110 centièmes de seconde (3). Il y a donc un écart de plus du double entre les valeurs 50 et 110. Il en sera de même ainsi dans les récitatifs (écrits en notation proportionnelle sans barres de mesure), où l'on se rapproche du langage. Dans la poésie, les valeurs de durée seront de même très variables, comme dans l'exemple suivant, emprunté au livre *Le vers français*, de M. Grammont, p. 88, où les durées respectives des syllabes sont indiquées en 1/100 de seconde :

Courbés comme un cheval qui sent venir son maître
27 36 16 20 26 51 18 24 10 26 26 56 23

Ils se disaient entre eux : quelqu'un de grand va naître.
19 19 18 30 42 69 26 28 11 61 26 104 21

(1) *Grammaire et transcription de la notation proportionnelle.*

(2) *Id.*

(3) *Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, cité par R. Dumesnil.

Le problème se complique d'étrange façon si l'on fait une distinction entre la valeur objective des durées enregistrées par des appareils avec toute la précision désirable et la valeur subjective, telle que la ressent l'auditeur. Cette valeur, de nature psychique, qui échappe à la précision métrique, dépend de plusieurs facteurs. André Souris, dans l'article *Le rythme concret* (1), résume ses idées, à ce sujet, comme suit : « la durée organique d'une mélodie, exécutée dans le même tempo métronomique, peut se modifier, selon qu'elle est émise : 1) Par divers modes d'attaque (frappé, pincé, soutenu); 2) Dans différentes nuances; 3) Vers l'aigu ou vers le grave; 4) Sur divers instruments. D'une manière générale, on peut dire que cette durée s'étirera proportionnellement à la brièveté des sons, à la force de l'intensité, à la hauteur de la registration (quant aux variations touchant aux divers instruments, elles sont trop multiples et subtiles pour être généralisées) ».

Une fois de plus on peut voir à quel point la sensibilité de l'artiste dépasse de loin les valeurs quantitatives, mesurables. Ce qui ne veut pas dire que ces valeurs soient négligeables; elles sont de première nécessité. Le quantitatif prime, en urgence, le qualitatif, mais celui-ci seul permet d'atteindre le plan de l'art.

A l'époque où la notation proportionnelle était déjà établie, l'exécution se faisait au gré de l'artiste. Ce n'est que vers la fin du XVIe ou le début du XVIIe siècle qu'on a commencé par désigner les *tempi* par les termes *andante*, *adagio*, *allegro*, etc. Ces indications ne concernent pas une durée abstraite, mais une durée vécue et chargée de sentiment. D'autant plus qu'il faut relever le rapport qu'il y a, soit entre ces *tempi* et le pouls (norme = *andante* = 70 à 80 par minute, *adagio* = env. 40 à 50, *allegro* = env. 120 à 130, d'après P. Rougnon), soit entre ces *tempi* et le pouls, la marche et la respiration, comme le veulent Y. Bilstin et d'autres. Les éléments qualitatifs enrichissent la durée; ils sont l'expression d'états d'âme. C'est aussi vers la même période que les musiciens commencèrent à mettre des indications d'intensité : *f*, *ff*, *p*, *pp*. Ces indications ont trait à des valeurs qualitatives et montrent, de même que les *tempi*, les efforts faits pour prendre conscience des valeurs affectives de la musique et, dans le cas présent, du rythme.

Il sied de rappeler que la conscience de la durée est inséparable

(1) Revue *Polyphonie*, Paris, Masse, 1948, pp. 6 et 7.

de celle de l'espace, à tel point que la durée s'actualise, en fait ou en imagination, dans l'espace. N'est-elle pas matérialisée pour nous par un mobile qui bouge : aiguille de montre, sable du sablier, balancier du métronome (inventé à la fin du XVIIIe siècle), bras du chef d'orchestre, etc. ? D'autre part, la conscience de la durée n'est-elle pas tributaire des mouvements physiologiques qui tous, grands ou petits, s'actualisent dans l'espace ?

Dans le rythme réel et vivant, durée et intensité vont toujours de pair; seule la conscience intellectuelle se plaît, parfois, à écarter l'un de ces deux éléments de la notion du rythme. Tout musicien sensible sait — pour ne prendre qu'un exemple en passant — que, dans la formule rythmique ♩ ♪ ♩., il est naturel d'accentuer la dernière note ou même la première, mais qu'il ne l'est pas d'accentuer la seconde (la croche).

Éléments dynamiques

Le rythme concret comporte, tout naturellement, en plus des éléments de durée, des éléments d'intensité. Ceux-ci peuvent se classer en 3 catégories : *a)* Intensité générale (douce, moyenne, forte, etc.); *b)* Nuances dynamiques (*crescendo*, *decrescendo*, etc.); *c)* Accents divers (métriques, rythmiques, pathétiques, etc.). Dans l'ensemble, ces éléments dynamiques (du gr. *dunamis* = force) sont issus de la vie même et ont caractérisé le rythme de tout temps, même aux époques où la théorie n'en tenait point compte.

En regard de la durée qui est, en général, d'ordre quantitatif, tout ce qui concerne l'intensité est un reflet qualitatif de la vie; l'intensité exprime les émotions et les passions. On parle parfois de l'éthos des rythmes grecs. Peut-on les concevoir dans l'unique domaine de la durée, sans les fluctuations, les oppositions dynamiques ? Certes, non ! Tout en se réglant, théoriquement, sur les lois mathématiques de la durée, les Grecs, comme d'ailleurs tous les peuples, ont dû scander leurs poèmes et leurs chants.

Il faut distinguer la réalité effective de la théorie. A cette condition, nous pouvons admettre et comprendre la rythmique grecque. Celle-ci comportait d'ailleurs le rythme (théorie) et la rythmopée (réalisation pratique du rythme). Aussi, lorsque Th. Reinach, autorité en la matière, affirme que : « Rien n'autorise à croire que l'émission vocale elle-même, ou le son tiré de l'instrument, subit un accroissement

d'intensité pendant le frappé (1) », il s'agit seulement du rapport entre l'intensité et le frappé, mais nous pouvons ajouter que rien n'autorise à croire que les sons avaient tous la même intensité. D'ailleurs, l'auteur précise, d'autre part, que le rythme effectif et la mesure sont deux éléments différents. M. Emmanuel, qui dit aussi que « le posé ne veut pas dire temps fort » (2), s'exprime ailleurs en ces termes : « la forme normale est celle où il y a, au début, coïncidence entre le Posé de la mesure et le posé du temps (pied) ou entre le Levé de la mesure et le levé du temps ». (Les deux existent, d'après M. Emmanuel, et peuvent se renforcer ou se contrecarrer.) L'auteur dit aussi : « la zone du posé tout entière s'oppose, par une sorte d'alourdissement, à toute la zone du levé » (3).

Quoique l'intensité, en tant que degré d'activité, de puissance, comporte un caractère plus psychique que la force, de nature plus mécanique et matérielle, il est bien difficile de dissocier, dans l'étude du rythme, les termes « force » et « lourdeur » de celui d'intensité. On admet d'ailleurs que la langue grecque comportait des accents mélodiques; or, peut-on concevoir que l'élévation de la voix se fasse toujours sans variation d'intensité sonore, si faible soit-elle ? Il est par contre compréhensible qu'on n'en ait pas tenu compte théoriquement, la science du rythme n'étant encore qu'à ses débuts.

L'importance de l'accent mélodique et de l'accent d'intensité a varié au cours du temps. « Dès le IIe siècle de notre ère, l'accent tonique grec commençait à perdre son caractère mélodique pour se transformer en accent d'intensité (4). » Le langage en se transformant a influencé l'évolution de la rythmique : « ... par suite de la transformation de l'accent mélodique en accent d'intensité se produira-t-il une véritable révolution non seulement dans la métrique appliquée à la poésie mais dans toute la rythmique, musicale et orchestique aussi bien que verbale » (5).

On ne peut nier l'importance que l'intensité a eue à tous les degrés de l'évolution musicale. M. Emmanuel l'accepte pour les races primitives : « si fruste que fût la pensée des premiers poètes-

(1) *La musique grecque, op. cit.*, p. 79.
(2) *Histoire de la langue musicale, op. cit.*, p. 121.
(3) ID., *ibid.*, p. 117.
(4) Th. REINACH, *op. cit.*, p. 69.
(5) M. EMMANUEL, Le rythme d'Euripide à Debussy, dans *Premier congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 110.

musiciens-danseurs, on peut dire que musique, poésie et danse, nées d'un même besoin ont poussé d'un même jet. Le rythme qui faisait leur union eut, en principe, et dans le principe, l'intensité pour facteur »; mais l'auteur ajoute : « Le rythme, organisateur des durées... répudia de bonne heure les grossiers jalons dont il se contentait dans l'art primitif. L'art affiné des Grecs substitua peu à peu aux jalons inflexibles, des équivalences, des symétries, des « à peu près ». Il abolit le choc initial de la mesure. De la mesure il fit un organisme très vivant, mais d'autant plus libre, et dont l'oreille à elle seule, ne révélât pas toutes les finesses. Il fallait que l'esprit s'en mêlât (1). »

Certains auteurs excluent l'intensité dans la nature du rythme : « Il faut adjoindre à la notion du temps, celle de périodicité, ce qui implique nécessairement l'obligation de mouvements... certains y ajoutent la notion d'accentuation de certains temps de la mesure. Cette accentuation est indépendante du rythme; il convient donc d'en faire abstraction dans la définition du mot lui-même (2). »

D'autres auteurs, par contre, croient à la nécessité de l'intensité dans le rythme, même du temps des Grecs. L. Dalmasso maintient positivement que l'accent aigu grec donne une intensité plus grande (lourdeur ou force) à la syllabe. Et E. Sonnenschein qui rapporte cette opinion ajoute : « Dans beaucoup de langues l'accent comporte deux éléments, l'appui (stress) (force, intensité, lourdeur) et la hauteur du son »; il croit que « le facteur prééminent dans le latin était l'appui comme c'est le cas avec l'accent anglais ou germanique » (3). Il est bien entendu que les langues ont parfois évolué, donnant plus ou moins d'importance (surtout théoriquement) à l'accent mélodique ou intensif des syllabes. Les invasions des Germains, par exemple, défavorisaient le latin littéraire en faveur du latin vulgaire; de ce fait, la syllabe passait de l'acuité à la force. Au IIe siècle l'accent tonique grec commençait aussi à perdre son caractère mélodique pour se transformer en accent d'intensité.

En Occident, les temps forts et faibles des mesures n'étaient pas encore connus aux XVe et XVIe siècles. Cependant les nuances dynamiques avaient, sans aucun doute, droit de cité. Citons, à notre appui, Bourguès et Denéréaz : « Il serait tout à fait puéril de le nier en ce qui concerne les chanteurs au luth, dont le récitatif était un

(1) *Encyclopédie de la musique*, de A. LAVIGNAC, Paris, Delagrave, 1914, p. 471.
(2) L. DANION, *La musique et l'oreille*, Paris, Fischbacher, 1907, p. 138.
(3) *What is Rhythm ?*, Oxford, Blackwell, 1925, p. 207.

parlando calqué sur la dynamique du langage et de ce langage toscan où certaines syllabes montent à l'assaut tandis que d'autres expirent (1). » Ces nuances ne jouaient cependant aucun rôle au point de vue de la mensuration prosodique.

Certains auteurs qui caractérisent le rythme par l'ordre, donnent à l'intensité une valeur de premier plan. Ainsi, R. Dumesnil : « L'accent, c'est-à-dire l'effet de force et d'intensité est l'âme du rythme » et il ajoute l'avis de V. d'Indy : « l'accent exerce... une influence autocratique sur le rythme, à tel point que devant lui tout accent tonique s'atténue ou disparaît » (2).

Pour plusieurs musicologues, le rythme est surtout affaire d'intensité. H. Goujon dans *Le rythme mental*, envisage le rythme comme « une série dynamique dont les termes forment un système homogène ». Pour G. Dumas « le rythme consiste avant tout dans l'accentuation, c'est-à-dire, les temps forts et faibles ».

Les grégorianistes ne voient, en général, dans le rythme, que la seule nature nombrée et donc abstraite et mentale, rejetant l'intensité, expression plus directe de l'émotion. Il est évident que l'intensité offre un danger de subjectivisme, voire de sentimentalisme, et que la plastique, de nature plus corporelle encore, comporte un danger de matérialisme. Mais l'art est humain et ne peut renier complètement ses accointances corporelles. Il n'existe pas d'art métaphysique.

D'ailleurs, tous les grégorianistes ne sont pas du même avis et plusieurs acceptent l'importance des nuances dynamiques; sans compter tous ceux qui, refusant la force, acceptent la lourdeur de la thésis ou l'élan de l'arsis ! Parmi eux, citons : L. David et dom Pothier. De son côté Dom Mocquereau dit : « Celui-ci [le rythme] dispose harmonieusement la succession des sons brefs et longs, il mélange avec agrément les sons forts et faibles, les sons aigus et graves, les timbres de toutes sortes (3). » Pierre Carraz admet aussi l'intensité : « que l'accent ait été également intensif... cela nous paraît une conséquence naturelle de son élévation mélodique qu'un accroissement dynamique suit naturellement comme son ombre ». L'auteur cite, pour soutenir son point de vue, l'abbé Rousselot : « La théorie d'un accent purement musical... sans intensité, est antiphysiologique. » Il cite aussi de Max Niederman (*Précis de phoné-*

(1) *La musique et la vie intérieure*, Paris, Alcan, 1921.
(2) *Le rythme musical*, p. 74.
(3) *Le nombre musical grégorien*..., Rome et Tournai, Desclée, 1908, p. 31.

tique historique) : « En principe l'élément de hauteur et l'élément d'intensité sont indépendants l'un de l'autre, mais pratiquement ils se produisent presque toujours ensemble (1). »

J. Combarieu rapporte que de Coussemaker a, le premier, posé le principe de l'accent : « l'accent grammatical qui rattache la musique à la philosophie éclaire toute la question des neumes ». « Les neumes ont leur origine dans les accents (de Coussemaker), les fonctions que les accents remplissent, la place qu'ils occupent, le but qu'ils poursuivent, tout démontre d'une manière irrésistible qu'ils sont à l'origine des neumes avec lesquels ils ont une analogie parfaite sous tous les rapports (2). »

Il convient d'insister sur le caractère affectif des éléments dynamiques et de relever, en passant, que l'intensité est en rapport plus direct avec la mélodie (hauteur des sons) que la durée; la mélodie n'est-elle pas de nature essentiellement affective ? (Nous ne disons pas : émotive, terme plus restrictif.) Un *tempo* lent ou vif a par lui-même un éthos, mais combien il devient plus vivant si on lui confère un caractère intensif ! Peu d'auteurs ont traité directement du caractère affectif, expressif, de l'intensité. Cependant : « dans les rythmes psychophysiologiques les accents d'intensité correspondent à des explosions ou crises affectives » (3). Ernst Kurth, l'éminent psychologue de la musique, dans le paragraphe « die Betonungsrhythmik » (la rythmique d'accentuation), de *Musik-psychologie*, insiste avec pertinence sur la valeur psychique de l'accent, opposé aux valeurs physiques du rythme.

Nous empruntons un dernier exemple, pour illustrer la nature de l'intensité dans le rythme, à la chironomie telle qu'elle est indiquée dans les manuels qui en traitent. Les courbes sont, en général, données comme des schèmes abstraits, en pointillés ou d'égale épaisseur du trait : , etc.

Combien plus complètes, plus harmonieuses ne sont-elles pas lorsque la plume se laisse aller aux inflexions naturelles donnant :



(1) *Initiation grégorienne*, Genève, Le Lutrin, p. 83.
(2) *Théorie du rythme...*, Paris, Picart, 1897, pp. 158 et 161.
(3) M. GHYKA, *Essai sur le rythme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 135.

évoquant ainsi des valeurs d'intensité. Immédiatement la courbe devient vivante, elle parle à l'imagination. P. Carraz en tient compte quand il traite de la chironomie. D'ailleurs, lorsque le dirigeant se laisse aller à l'intuition, à l'inspiration, son geste ne devient-il pas spontanément nuancé, non seulement d'intensités évocatrices, mais aussi de qualités plastiques qui, pour être discrètes (et elles peuvent être très dignes), n'en sont pas moins des apports précieux pour l'art ? La lourdeur dont on fait grand cas, comme d'ailleurs l'élan aussi, n'ont-ils pas une vie dans l'espace comme dans le temps ? Tous deux évoquent la corporéité qui rend possible, comme l'ont dit les Chinois de la musique, l'union entre le ciel et la terre. Dom Benoît de Malherbes donne au geste, dans la direction du plain-chant, une valeur de danse. Selon lui, le geste donne hauteur, force et vitesse.

L'étude de l'élément dynamique dans le rythme est rendue difficile par le caractère même de l'intensité, plus qualitatif que quantitatif. Nous avons relevé au chap. I, § 1, ce qui concerne la place que l'intensité a dans l'évolution de la notion du rythme. Dans la pratique, tout dépendra donc de la qualité de l'esprit dont l'œuvre est animée et des liens qu'elle établit avec la sensibilité humaine. Il y a, en effet, une grande marge entre la conscience analytique, cérébrale, même poussée jusqu'à la virtuosité, et la conscience vitale du rythme, seule capable de rejoindre l'esprit d'une œuvre ou d'en créer de nouvelles.

Relevons, pour rappel, les divers accents d'intensité : métriques, rythmiques, pathétiques, négatifs (brusque piano), dont l'essentiel a été dit par des auteurs tels que Momigny, Riemann et particulièrement par M. Lussy, dans ses ouvrages, ainsi que par Jaques-Dalcroze qui donne, entre autres, 12 règles de nuances ayant trait aux rapports entre les valeurs agogiques, dynamiques et mélodiques. Mais dans ce domaine, comme dans d'autres, on ne peut tout détailler et le compositeur alourdirait inutilement la partition s'il voulait tout préciser. Une fois de plus il faut chercher la solution dans l'esprit de l'œuvre et dans les qualités artistiques que tout éducateur doit éveiller constamment chez l'élève, soit par l'exemple des maîtres, soit en faisant appel à sa vie intérieure.

Éléments plastiques

Dès qu'on entrevoit la corporéité du rythme musical, on est prêt à admettre, en plus des valeurs agogiques et dynamiques, des valeurs plastiques. Difficiles à déterminer dans leur expression for-

melle, elles dévoilent cependant assez facilement leur nature. Dès que nous pensons à la plasticité, nous voyons des corps et leurs attributs matériels : poids, volume, densité, élasticité, etc. C'est par des relations subtiles entre les éléments agogiques et dynamiques, aidées du timbre, que le musicien traduit ses impressions plastiques. Une succession de valeurs sonores allant, par exemple, en *decrescendo* et en *accelerando*, peuvent évoquer une balle qui rebondit; la manière dont on exécute cette succession de sons peut évoquer la matière plus ou moins dure ou molle, légère ou lourde, élastique ou non du corps rebondissant.

Pour rendre tangible la façon dont les relations entre le temps et l'espace peuvent être conditionnées par le poids, nous prendrons un exemple dans le patinage : lancé avec une même force, un corps lourd provoquera dans l'espace une courbe plus grande qu'un corps léger. Durée, intensité et poids sont tributaires les uns des autres et conditionnent le rythme. Dans le jeu pianistique on trouve les mêmes relations, mais en plus subtil et en plus varié. Il est nécessaire pour obtenir un jeu plastique, de faire intervenir le poids de la main et du bras, voire du buste; ce qui démontre bien le caractère physique de l'élément plastique dans le rythme. L'élasticité et la souplesse de l'instrumentiste, comme du patineur, est indispensable pour doser avec précision et virtuosité les divers éléments qui entrent en jeu dans l'expression rythmique.

Bien des musiciens manquent de plasticité dans leur jeu. Un professeur éminent disait d'une élève qui venait de jouer un morceau de piano : « Elle est musicienne, mais elle manque de plastique » et le professeur d'ajouter : « mais cela, on ne peut le lui donner ». Nous croyons, par contre, que la connaissance de la nature des qualités plastiques permet d'éveiller chez l'élève les valeurs physiologiques, clés de la plastique.

Du temps de J.-S. Bach, le jeu pianistique devait manquer de plastique, car on bougeait peu des mains; d'ailleurs les premiers piano-forte manquaient de qualités plastiques et d'autre part — les deux conditions se tiennent — les musiciens recherchaient à cette époque des qualités moins matérielles qu'à présent. C'est avec Liszt et ses élèves — nommons ici Mme Jaël — que le jeu pianistique est devenu plus souple, plus nuancé, plus plastique. La gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze, là où elle est réellement basée sur les mouvements naturels du corps — et ce n'est malheureusement pas

toujours le cas — favorise l'éveil et le développement du sens plastique.

Tous les instruments n'ont pas les mêmes valeurs plastiques et certains, comme l'orgue, le clavecin — et particulièrement la cornemuse et le bag-pipe — en sont pour ainsi dire dépourvus. Le violon, la flûte ont chacun leurs qualités propres. Le chant offre beaucoup de ressources plastiques, mais elles sont en général trop négligées. La pose de la voix, souvent trop uniforme, trop rigide, va à l'encontre de la plastique vocale; d'autre part, l'attention souvent vouée uniquement aux valeurs vocales met dans l'ombre la musique et, avec elle, les valeurs plastiques du rythme.

Dans un certain sens on peut parler aussi de la plasticité d'un son, d'un intervalle, d'un accord, d'une mélodie ou d'un enchaînement harmonique. Le son, indépendamment de sa force, peut avoir plus ou moins de volume; un intervalle harmonique, un accord ont, en plus, un poids, une densité tributaires des sons harmoniques et des sons résultants qu'ils engendrent. Une phrase mélodique et, à plus forte raison, une phrase harmonique, sont susceptibles de plasticité : aux éléments que nous venons d'énumérer, à propos des sons et des accords, viennent s'ajouter des qualités plastiques tonales, dont une des plus saillantes est la chute cadentielle.

Étant plus qualitatives que quantitatives, les valeurs plastiques sont difficiles à déterminer. Il faut donc avoir le sens plastique. On peut développer l'imagination plastique en se concentrant sur les valeurs plastiques du monde physique qui nous entoure et — ce qui est plus précieux encore pour le musicien — sur les valeurs plastiques de notre propre vie corporelle. Ainsi nous profiterons de l'exemple des artistes qui possèdent des qualités plastiques.

Dans la poésie moderne, on trouve aussi, parallèlement à la musique, une évolution en faveur des qualités plastiques. A divers degrés, des poètes tels que Baudelaire, Verlaine et particulièrement Verhaeren, ont le sens de la plastique poétique.

On pourrait objecter que le sens plastique est un élément de décadence dans l'art musical. Sa nature essentiellement matérielle cache évidemment des embûches qui menacent sa dignité. Elle ne fait cependant pas déchoir nécessairement la musique. Tout dépend de l'attitude de l'artiste. L'art n'est pas que spiritualité pure; la matière y joue un rôle important et nécessaire. C'est dans l'excès que réside le danger. Le jazz, par exemple, a abusé des valeurs plastiques en les

prenant comme seul objectif ou, ce qui est pis, en s'adonnant parfois à des évocations physiologiques d'une vulgarité éhontée, avilissant ainsi, sans scrupules, le noble art de la musique.

Les valeurs plastiques ont toujours existé plus ou moins dans la musique, mais c'est seulement à notre époque qu'on en prend réellement conscience et qu'on leur attribue une grande importance. La multiplicité des accents dans la musique actuelle favorise l'expression plastique, qu'ils concernent la durée, l'intensité, la hauteur du son ou le timbre. L'émission du son, son articulation (avec le *legato*, le *staccato* et leurs dérivés) sont aussi des éléments favorables à la plastique.

Moins encore que pour les éléments agogiques, on dispose de formules et de signes spéciaux pour les éléments plastiques. Certains auteurs, comme Joachim Nin, ont fait quelques essais pour augmenter le nombre des quelques signes employés couramment, et qui sont . ꞌ — ∧ > >̣ ⊤̣ ⌒̣ .

Ce qui est peu de chose en regard de la richesse de la palette plastique. Le plus simple est de s'inspirer du caractère, du style, que l'intuition, aidée de la tradition, doit déceler.

La musique, sous l'influence de certains maîtres de l'heure, mais aussi sous celle du jazz, a évolué dans un sens plastique. Il n'y a qu'à écouter des œuvres de Strawinsky : le *Sacre du printemps*, la *Symphonie en trois mouvements*, d'autres de Darius Milhaud, de Honegger, pour s'en rendre compte.

Une page de Ramuz, décrivant Strawinsky composant, évoque de façon vivante, les tendances plastiques du compositeur russe : « Tout cela qui avait été du bruit, tout cela qui avait été, par exemple, énormément de notes frappées sur le cymbalum avec le maillet feutré ou celui de peau, avec les petits et les gros maillets, et tantôt avec les durs, tantôt avec les tendres; qui avait été des sons de tambour, des notes essayées sur le piano ou le violon; qui avait été chanté, qui avait été crié, qui avait été discuté, qui avait été des idées, des sentiments, des sensations, qui s'était agité d'abord dans une tête, puis dans une autre, puis dans de l'air entre deux têtes : qui était maintenant fixé, ne bougeant plus, était devenu une suite de points immobiles, et était devenu silence, mais un silence riche et comme gonflé d'avance de ce qu'il avait à restituer (1). »

(1) *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Lausanne, Mermod, 1929, p. 55.

Le problème de la plastique musicale se complique du fait que, dans la réalisation (danse rythmique ou jeu du piano), le dynamisme corporel ne correspond pas toujours à l'intensité sonore que le corps produit. Ainsi, dans le saut, le levé est intense, mais le posé est sonore au moment où, dans la détente du corps, le pied touche le sol. Dans le jeu pianistique le son est aussi souvent obtenu dans la détente; d'autre part un seul accord peut être produit par un mouvement corporel comportant trois éléments : préparation, impact sonore et détente. Aussi n'est-il guère étonnant que la plastique pianistique pose encore, actuellement, des problèmes complexes à la sagacité des professeurs.

§ 7. Définition du rythme

Le rythme, qui est à la fois dans l'homme et hors de l'homme, un besoin spirituel et une nécessité matérielle, est le premier des trois éléments fondamentaux de la musique. Sans rythme il n'y a pas de mélodie ni d'harmonie. Dans son principe même, il est un élément prémusical, comme le son; il existe en dehors de la musique, où il représente, comme dans les autres arts et dans les phénomènes de la nature, la première manifestation de la vie.

Les formes rythmiques musicales ont varié au cours des âges et selon les peuples qui pratiquaient l'art musical. Aussi, comme beaucoup de définitions du rythme concernent, en réalité, ses formes et non son essence, il en est résulté des appréciations nombreuses, souvent superficielles et incomplètes. Nous en avons noté plus de 400, de quelque 200 auteurs, dont la liste complète, suggestive à plus d'un point de vue, dépasserait le cadre de cet ouvrage.

Plusieurs auteurs modernes, traitant du rythme musical, se sont basés, souvent exclusivement, sur des définitions d'une époque révolue, comme celle des Grecs par exemple, où le rythme était envisagé sous l'aspect formel et en ne tenant compte que du seul élément de durée, alors que le rythme musical occidental, et la conception qui en découle, comportent aussi un aspect dynamique et souvent même un aspect plastique.

L'art et le rythme moderne se sont enrichis d'éléments physiologiques et psychologiques que les Anciens négligaient ou ignoraient. La plupart des artistes s'en rendent compte et suivent les tendances de l'époque. Il n'en est pas toujours de même des rythmologues et des pédagogues. Ces derniers, cependant, se doivent d'être au cou-

rant des tendances actuelles; d'autant plus qu'ils ont la charge de préparer l'avenir.

Or, à notre époque, la tâche des éducateurs est particulièrement ardue. Dans la musique occidentale, très éclectique, les styles les plus divers sont représentés; le rythme rejoint ceux des races les plus primitives; la mélodie s'enrichit des tournures et des modes orientaux, l'harmonie rejoint les bruits. On recherche, par delà les arts, les sources de l'Art; on veut découvrir, par delà les productions musicales de partout, *la* musique; par delà les rythmes, *le* rythme, celui qui les englobe tous et en est la source vive, unique, créatrice.

En réalité, on ne peut connaître la nature intrinsèque du rythme. En disant « rythme » nous pensons tous, à peu près, à la même réalité; mais cette réalité nous échappe. Nous sentons que le rythme demande, de notre part, une sensibilité accessible aux subtilités qui sont le propre de sa nature nuancée et qui le distinguent de la rythmique et de la mesure.

C'est un élément indéfinissable qui donne une propulsion vitale à la musique. En cherchant à prendre conscience de sa nature immatérielle, nous risquons de le diminuer à l'échelle de notre compréhension. Et lorsque nous le concrétisons dans des formules, nous l'éloignons de sa source première, ce qui fait dire à P. Valéry : « définitions des choses qui scandalisaient Pascal et qui sont des monstres de l'esprit ». Pascal a dit, en effet : « Les définitions ne sont faites que pour distinguer les choses que l'on nomme et non pas pour en montrer la nature. »

Nous passerons en revue les principaux aspects du rythme, mis en lumière par les définitions qui s'échelonnent de Platon à nos jours. Nous n'avons pas séparé les définitions qui ont trait au rythme en général de celles concernant le rythme musical. C'eût été difficile, voire même impossible, les auteurs n'ayant souvent pas fait eux-mêmes la distinction entre ces deux catégories.

Une majorité de définitions se groupe — à juste titre d'ailleurs — autour de la notion de *mouvement*. Comme les modernes, quoique avec moins d'insistance, les Grecs et les Orientaux ont donné une grande importance théorique au mouvement dans le rythme; et si les Nègres avaient des théories — la nature de leur musique et de leurs danses le prouve — ils en feraient autant. Déjà Aristote se demandait : « Pourquoi les rythmes... reflètent-ils des états d'âme... ? Est-ce parce que les rythmes... sont des mouvements, tout comme les

actions ? (1). » Rappelons que Platon a dit : « Vous distinguerez le rythme dans le vol d'un oiseau, dans les pulsations des artères, dans le pas du danseur, dans les périodes du discours. » Pour Saint Augustin : « Le rythme est l'art des bons mouvements. » D'après Inayat Khan : « La loi du mouvement est rythme. »

L'importance du mouvement dans le rythme musical ressort de diverses considérations. Et d'abord, davantage par le rythme que par la mélodie et l'harmonie, la musique est un art du mouvement. Ensuite, si les Grecs nommaient la Musique, la Poésie et la Danse, chacune au même titre, des arts du mouvement, c'est, sans aucun doute, à cause du dénominateur commun : le rythme. Notons qu'on ne nomme jamais ces arts, des arts de l'ordre ! C'est aussi probablement à cause du principe du mouvement, commun aux arts plastiques (où il est souvent à l'état statique, en « sommeil » ou « cristallisé ») que les Grecs différenciaient mal les termes *rhuthmos* (ayant trait à la durée) et *arithmos* (ayant plutôt trait à l'espace); les deux mots proviennent d'ailleurs de la même racine. Quand on dit que le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace, c'est par la présence ou l'absence de mouvement qu'ils se distinguent l'un de l'autre.

Bon nombre d'auteurs se sont achoppés à la difficulté que représente, au premier abord, le fait qu'on attribue du rythme, en tant que mouvement, aux arts plastiques. Pour celui qui pratique lui-même les beaux-arts, le problème paraît clair, car il les aborde en artiste et non en intellectuel. L'artiste sait qu'il transmet à son œuvre une partie de sa propre vie qu'il exprime par le mouvement. Ce mouvement prend un aspect visuel chez les visuels, cérébral chez les intellectuels, dynamique chez l'artiste complet. Le dessin est particulièrement régi par le mouvement. Dans les arts plastiques le mouvement est figé, fixé dans l'espace, mais virtuellement vivant. D'autre part, même les proportions spatiales prennent une valeur dans le temps, par la durée que l'œil met à les parcourir. En réalité, l'espace est plus étroitement lié au temps qu'il paraît au premier abord.

L'impulsion vitale rythmique qui s'exprime de façons diverses dans les arts, provient de la même source. « Il n'y a qu'une seule rythmique générale » dit Dom Mocquereau. C'est la musique, mieux qu'aucun autre art, qui peut nous renseigner sur la nature de ce

(1) *Les problèmes d'Aristote*, par Fr. GEVAERT et VOLLGRAFF, 1899, 1902, p. 71.

rythme général, dont la constante la plus importante est le mouvement; c'est donc le mouvement qui nous donne la clé de la compréhension et de la pratique artistique du rythme.

Plusieurs psychologues ont vu la source du rythme dans des mouvements : W. Wundt dans la marche, M. Lussy dans la respiration, H. Riemann dans le battement du pouls et K. Bücher dans les mouvements corporels. Parmi les modernes qui ont donné de l'importance au mouvement dans le rythme, citons J.-J. Momigny : « Le rythme est l'allure des êtres animés, ou les mouvements qu'ils font dans leur marche ou leur vol »; Ch. Beauquier : « Le rythme n'est que le mouvement dans le son, le mouvement ordonné »; Dom Mocquereau : « En effet, nous possédons en nous-même le Rythme à l'état vivant. La vie qui est en nous et s'écoule dans le Temps, se manifeste par une suite de mouvements ordonnés avec une admirable régularité »; L. Laloy, A. Gevaert, Jaques-Dalcroze, Angela Diller, R. Dumesnil, Dom Gajard, M. Jaëll, L. Nouneberg : « Le rythme est la loi du mouvement naturel »; J. d'Udine, J. Ward. Nous en avons noté une soixantaine.

Il ne faut pas pour autant, comme l'ont fait plusieurs auteurs, identifier le rythme avec le mouvement dont il n'est qu'un aspect organisé; toutefois on risque moins en le confondant avec le mouvement que, par exemple, avec l'ordre, la proportion ou la répétition; car, sans mouvement il n'y a pas de rythme, sinon par analogie, tandis que sans ordonnance il y a encore du rythme, quoique parfois déséquilibré, désordonné. Le mouvement est non seulement la condition première pour la manifestation du rythme, mais aussi pour la prise de conscience de la durée. Ce ne sont ni l'émotion, ni l'intelligence qui peuvent donner la sensation de l'écoulement du temps; mais seulement les mouvements corporels et, à leur défaut, l'imagination motrice; l'intelligence n'en donne qu'une connaissance abstraite.

Après le « mouvement », c'est le principe d'*ordre*, d'ordonnance, de proportion, d'organisation, qui rallie le plus de suffrages. Ce sont surtout les Grecs (Platon, Aristoxène, Aristide Quintilien) qui ont envisagé le rythme sous l'angle de l'ordre, et la définition de Platon : « le rythme est l'ordonnance du mouvement », a eu une influence considérable au cours des siècles. Presque tous les auteurs modernes dont la définition tourne autour de la notion d'ordre, se sont inspirés des Grecs. Cependant, lorsque le même Platon parlait du rythme vivant, il le situait, nous venons de le voir, dans la vie même. Aussi,

les théories grecques, ne l'oublions pas, ne parlent que de la science des formes musicales; et comme la musique s'identifiait aux arts du mouvement qui sont la poésie et la danse, la notion du rythme musical s'est étendue à ces arts. Les liens entre la musique et la vie étaient établis, nous l'avons vu, par la rythmopée, faculté de réaliser le rythme.

Relevons quelques définitions ayant trait à l'ordre : Aristide Quintilien : « Le rythme est un ensemble de temps disposés selon un certain ordre »; Aristoxène : « Le rythme est ordre dans la répartition des durées »; G. Brelet : « Le rythme est l'ordre du temps créé par la conscience; le rythme est l'ordre en soi »; V. d'Indy : « L'Ordre et la Proportion dans l'Espace et le Temps : telle est la définition du rythme »; W. Howard : « Le rythme dans le sens original est ordonnance du temps. » Dom Mocquereau, qui adopte la définition de Platon, précise avec raison : « Cette ordonnance, cette mise en ordre est la forme même du rythme », faisant ainsi une juste distinction entre le rythme et la forme.

L'ordonnance est, sans conteste, un des éléments essentiels du rythme. Nous pouvons l'envisager comme l'un des deux pôles entre lesquels évolue la conception du rythme, l'autre pôle étant le mouvement. Mais en quoi consiste cette ordonnance, et qui l'a créée ? En fait, il y a deux genres d'ordonnances : celles que nous créons nous-mêmes et celles qui sont données par la nature et par la vie. Celles qui sont de notre ressort sont réalisées par notre volonté consciente, et dans ce cas elles sont fréquemment d'ordre cérébral. Les autres peuvent nous inspirer, nous instruire, mais elles échappent souvent à l'analyse, tant par leur forme que par leur nature.

Un fait est certain : la vie nous offre un choix presque illimité de rythmes ordonnés selon ses lois. Quand nous marchons, courons, sautons, nous obéissons à des ordonnances établies par la vie et auxquelles, si nous voulons les utiliser, nous devons humble soumission. Et quand, comme dans la danse — et la danse peut être sonore— notre libre volonté s'exprime, nous ne faisons que combiner des mouvements qui doivent obéir à des ordonnances existantes, déterminées par les résistances matérielles et le conditionnement de notre corps.

Si l'on cherche à dominer ces lois par l'intellect, on risque de tomber dans des stylisations d'autant plus sujettes à caution qu'elles s'écartent davantage de la nature. Si l'on s'en libère, la voie est

ouverte aux aberrations. Il s'agit donc aussi bien de devenir conscient des ordonnances que la nature nous offre, que de créer nous-même des rythmes nouveaux.

Le principe de l'ordre est à la base des *proportions* qui actualisent l'ordonnance. Peuvent-elles suffire à caractériser le rythme ? Nous ne croyons pas, car elles concernent uniquement les formes rythmiques et non le principe vital. Lorsque E. Sonnenschein — dont l'ouvrage *What is Rhythm ?* est d'un réel intérêt et d'une probité scientifique exemplaire — met l'accent sur la proportionnalité, il confond, comme tant d'autres, à notre avis, rythmes et formes rythmiques. Voici sa définition : « Le rythme est cette propriété d'une suite d'évènements dans le temps, qui produit sur l'esprit de l'observateur l'impression que les durées, des événements ou groupes d'événements dont la suite est composée, sont proportionnées. » Tant qu'il s'agit des formes seules, sa définition est parfaite, mais alors le titre de son livre devrait être : *Que sont les formes rythmiques ?* et non pas : *Qu'est-ce que le rythme ?* Cette mise au point faite et la confusion ainsi évitée, l'entente peut se réaliser entre ceux qui voient le rythme sous l'angle formel et ceux qui donnent l'importance première à l'élément vital du rythme.

En substituant aux termes « ordre » et « ordonnance » le mot « organisation », on accentue l'écart qui existe entre les deux aspects du rythme : le mouvement et l'ordre, ou encore : la vie et la forme. L'organisation ne concerne, en effet, que les formes rythmiques qui, seules, tombent sous notre pouvoir d'organisation, de rationalisation. Aussi, la métrique est-elle plus organisée que la rythmique et celle-ci davantage que le rythme. Nous pouvons organiser des formes rythmiques et même des mouvements. Pouvons-nous en dire autant en ce qui concerne la vie ? Pour celle-ci nous sommes obligés de faire appel aux lois de la vie qui comportent souvent en elles-mêmes une organisation vitale qui nous transcende. Il se fait ainsi qu'en art il faut pouvoir être réceptif et souple, afin de pouvoir « collaborer » aux ordonnances vitales existantes. Aussi pourrions-nous dire que *la vie crée le rythme en créant le mouvement et en l'organisant.* Plus on a recours aux formes, en faisant abstraction de l'élément de vie, plus ces formes seront limitées, plus on se heurtera aussi à des difficultés tant dans le domaine de la création que dans celui de l'éducation et de l'analyse des formes musicales.

Envisager le rythme sous les aspects que nous venons de voir, peut amener à le considérer comme étant directement tributaire

de l'*intelligence*, de l'*esprit*; les définitions qui suivent en témoignent : « Le rythme est une création de l'esprit » (A. Bertelin); « Le rythme est l'ordre dans le temps créé par la conscience » (G. Brelet); « Le rythme est une création esthétique... le rythme poétique est une création de la raison... le rythme est une forme que la raison impose au langage » (J. Combarieu).

Il est évident qu'en tant qu'art, le rythme est une création de l'esprit. Encore faut-il concevoir l'art sous un angle subjectif. Le rythme, envisagé dans son essence, dépasse cependant la seule subjectivité, comme nous avons pu le voir, car on le trouve dans la nature. Par contre, la *notion* du rythme est, évidemment, du domaine de l'intelligence et de la subjectivité, comme le dit très justement R. Dumesnil : « La notion du rythme est un besoin de l'esprit. »

Au chapitre I, § 5, nous avons vu ce qu'il faut entendre par un rythme mental, car le mental peut combiner et créer des rythmes, mais qu'on ne peut pas dire, pour autant, que le rythme soit mental; la connaissance rythmique s'oppose même souvent catégoriquement à l'instinct rythmique qu'il contrecarre. Aussi ne pouvons-nous être d'accord avec V. d'Indy lorsqu'il dit : « Le rythme résultant de l'inégalité des temps s'exprime par des nombres et dépend des lois arithmétiques (1). » Cet énoncé est propre à encourager les pédagogues à enseigner le rythme par le calcul. Certains professeurs font inlassablement compter : « un et deux et trois et, etc. » et comptent sur ce calcul pour développer le sens du rythme ! La connaissance mentale rythmique et l'instinct rythmique sont deux aspects complémentaires de la pratique musicale. « L'énergie rythmique, dit St. Zweig, n'est jamais intellectuelle; elle n'est ni dans l'expression verbale, ni dans la musique, elle s'affirme de manière purement émotive et corporelle pour ainsi dire. »

Nous pouvons envisager trois stades nettement différents dans l'élaboration du rythme artistique : 1° *Vivre* le rythme; 2° Le *sentir* vivre en soi; 3° En *avoir la conscience mentale* de façon à pouvoir l'écrire et le lire. Le premier stade est de l'ordre de l'action inconsciente, le deuxième de l'ordre de la sensibilité, le troisième de celui de l'intelligence.

Le cerveau humain ne peut que donner une conscience intellectuelle du rythme. Or, pour vivre le rythme il faut faire appel à

(1) *Cours de composition musicale*, t. I, p. 6.

l'activité motrice, aux mouvements, réels ou imaginés. Cette imagination motrice est d'ailleurs l'esquisse d'un mouvement véritable; c'est le « mouvement à l'état naissant » de Ribot. La véritable conscience rythmique, qui dépasse la conceptualité, exige une expérience, une conscience physique, musculaire, nerveuse, poussée jusque dans ses ramifications émotives et intellectuelles.

D'ailleurs, l'action et la pensée s'influencent réciproquement. E. Jaques-Dalcroze dit : « C'est une erreur de croire que le corps doit travailler avant l'esprit, ou en se désintéressant de l'esprit. Penser un mouvement avant de le faire, c'est provoquer sa plus grande facilité d'exécution. » Mais la pensée peut aussi entraver l'acte juste. Un de mes professeurs de chant, Mme Beauck, avait accoutumé de dire : « La préoccupation tue l'occupation. » Il y a en art un côté constructif soumis à l'intellect organisateur; mais les mérites de l'activité, de la sensibilité et de l'intuition ne doivent pas être sous-estimés.

Comment, d'ailleurs, s'entendre avec les mots, avec les seules notions, lorsqu'il s'agit de la réalité musicale ? Un fait est certain : le rythme réel dépasse les formules et l'intellect qui les crée; comme l'art, il est une « haute raison ».

Le rythme, nous l'avons vu, est sans conteste un élément premier de la musique. On a fait grand cas de la formule énoncée par Hans de Bülow au début de son cours de composition musicale : « Au commencement était le rythme. » Cette paraphrase du début de l'Évangile selon saint Jean, est à rapprocher de celle de Gœthe : « Au commencement était l'action »; car le rythme est action. Mais cette phrase a-t-elle la valeur que certains lui attribuent et ne nous induit-elle pas en erreur ? Car, pour le musicien, ne faut-il pas dire : « Au commencement était le son ? » C'est notre avis. Quoi qu'il en soit, nous touchons ici à un double problème : celui de la place qu'occupent les éléments fondamentaux de la musique, celui de l'origine de la musique.

L'ordre coutumier : rythme, mélodie, harmonie, peut être envisagé sous trois aspects : *a)* L'ordre ordinal, où le rythme est l'élément premier, indispensable aux deux autres, l'harmonie venant en troisième lieu; *b)* L'ordre cardinal, où le trois vaut plus que le deux, puisqu'il le contient, et le deux plus que le un; *c)* L'ordre spirituel artistique, où la mélodie est envisagée comme le centre autour duquel évoluent le rythme et l'harmonie.

Prenons le deuxième point, celui de l'origine de la musique.

Les conceptions matérialistes tendent à présenter le rythme comme le point de départ de la musique. Le fait qu'il n'y a pas de mélodie sans rythme semble leur donner raison. Mais il n'y a pas non plus de mélodie sans intervalles sonores et l'on est en droit de se demander si l'origine de la musique ne doit pas être cherchée dans la hauteur des sons et l'affectivité qui les provoque.

Voici quelques arguments qui militent en faveur de cette seconde hypothèse; le chant de l'oiseau est-il mélodie ou rythme ? S'agit-il d'un ordre physique ou affectif ? Nous penchons pour le second. Un chien aboie ou pousse des jappements : n'est-ce pas pour exprimer sa colère, sa peur ou sa joie ? Un petit enfant chantonne : c'est un balbutiement musical; il est d'ordre mélodique bien plus que rythmique. On dit souvent que les premiers instruments de musique sont rythmiques; mais on oublie que le premier instrument, qui reste toujours capital, est la voix humaine. Cette voix s'exprime avant tout dans l'ordre mélodique.

Bien des définitions donnent au rythme une valeur exagérée : « La musique, c'est le rythme » (Confucius); « Le rythme seul imprime à la matière sonore une forme fixe, concrète, une vie et une énergie spirituelle » (M. Lussy); « Le rythme seul peut mettre notre vie intérieure en contact avec l'essence de l'univers » (Edm. Buchet). Tout au plus peut-on dire, avec d'Indy et A. Honegger, que le rythme est l'élément primordial de la musique, mais en précisant, avec G. Migot : « Le rythme a la priorité, mais la mélodie a la primauté. » Et lorsque V. d'Indy dit : « Le rythme élément primitif et primordial de tout art », c'est le terme « primitif » qui est le moins sujet à caution.

Beaucoup d'auteurs ont insisté sur l'aspect « *vie* » du rythme. Certains identifient le rythme à la vie. C'est là une conception spiritualiste qui peut, éventuellement, se défendre. Elle ne cadre cependant pas avec notre conception musicale, où la mélodie et l'harmonie sont au même titre que le rythme, des manifestations de la vie. Le rythme est vie, mais il n'est pas *la* vie.

A notre sens, le rythme musical est toujours à la fois vie et forme; vie dans son essence, forme dans son existence. Lorsque les hommes de science, en présence de phénomènes vitaux, se retranchent derrière des formules mathématiques basées sur les proportions, ils dépouillent la vie de ses valeurs qualitatives et ne retiennent que les éléments quantitatifs. Cette quantification ne peut satisfaire ni le

musicien, ni le psychologue. Sans qu'il en soit conscient, l'être humain est en constante union avec la vie universelle. La pulsation du cœur, la respiration, la marche en sont des aspects; l'élément vital dépasse et transcende ces formes diverses.

Dès qu'on envisage, par delà les manifestations formelles, les faits vitaux, on se rend compte des difficultés, voire de l'impossibilité de donner une définition du rythme qui soit réellement valable. Tout au plus peut-on chercher à déterminer ses caractéristiques. Pour cela il est indispensable d'envisager tour à tour l'aspect vital du rythme, ses formes vivantes et leur représentation écrite, rythmique ou métrique.

Nous avons parlé de l'aspect « vie » du rythme. Mais de quelle vie s'agit-il ? Pour beaucoup d'auteurs, il s'agit de la vie physique, physiologique. Nous avons montré au chapitre premier sous quel angle on peut établir un rapport entre la vie physiologique et le rythme. Le corps est indispensable à la pratique musicale; c'est le tribut terrestre exigé par l'art : c'est par le rythme que le corps s'exprime. Personnellement nous savons, par la pratique, à quel point il faut faire appel aux mouvements corporels pour éveiller et développer, chez les élèves, l'instinct rythmique. Le manque de rythme correspond à une déficience physique ou à une attitude mentale dépréciant les activités corporelles. J. Combarieu dit, nous l'avons vu, que les effets physiologiques du rythme sont en raison inverse de la culture intellectuelle. Il y a chez les intellectuels des résistances aux effets physiologiques du rythme que ne connaissent point les peuples non civilisés. C'est précisément dans le caractère physiologique du rythme qu'il faut chercher la cause de l'indéfectible perfection du rythme chez les Nègres qui font du jazz authentique. Dans le cas d'élèves rythmiquement déficients, une « décérébralisation » s'impose qui puisse les ramener à une attitude plus harmonieuse en établissant des liens entre le rythme musical et le corps. On peut d'ailleurs dire que le rythme est tributaire du tempérament, de la sexualité, de l'élan vital. Chez les lymphatiques, le rythme fait souvent défaut; chez les nerveux rarement, mais il est parfois sujet au déséquilibre.

Les Grecs avaient établi, par le rythme, une harmonie entre l'esprit et le corps, qui était favorable au développement humain. Par contre le Moyen Age dépréciait le corps et était de ce fait défavorable à l'épanouissement du rythme. Actuellement, après

une période de cérébralité, beaucoup de pédagogues veulent donner à nouveau au rythme une valeur complète, aussi bien physiologique que spirituelle.

Un des derniers aspects que nous tenons à relever est celui qui concerne la *répétition*, la *périodicité*. Voyons quelques définitions : « Le rythme musical peut donc être ainsi défini : le rythme est le retour ou la répétition périodique des mêmes valeurs ou groupes de valeur ou durées » (A. Gedalge); « Rythme, caractère périodique d'un mouvement ou d'un processus » (A. Lalande); « Le rythme est périodicité perçue » (P. Servien); « Le rythme consiste dans le retour d'un même phénomène à des intervalles réguliers » (P. Souriau).

La plupart des définitions ci-dessus valent tout autant, sinon davantage, pour la mesure que pour le rythme. Elles se justifient déjà mieux dès que l'on donne aux termes « répétition » ou « périodicité » une valeur large et souple, donnant lieu à des répétitions irrégulières. Dans tout rythme il y a toujours plus ou moins de répétitions, et au moins une constante rythmique qui lui donne sa cohésion, son caractère. « Dans une œuvre d'art, dira H. Rambaud, un rythme n'est que par ses constantes, mais il ne vit que par ses variables. »

S'il est erroné de dire que le rythme est répétition, on peut affirmer, par contre, que toute répétition est rythme; mais ce rythme-répétition, à part le cas de répétition incantatoire, est de nature quantitative, alors que le rythme proprement dit est qualitatif. C'est en général la chose répétée qui constitue le vrai rythme.

Périodicité et répétition se tiennent de très près, mais avec une nuance de richesse en faveur de la périodicité, qui comprend, outre des constantes qui reviennent, des variantes qui l'éloignent de la mesure et la rapprochent du rythme libre. Il en est de même du terme « symétrie » qu'on rencontre dans plus d'une définition du rythme. Ce mot, lorsqu'il s'agit du rythme, doit être entendu dans le sens que lui donnaient les Grecs. Dans l'ancienne Grèce, le mot *symétria* n'était pas pris dans le sens étroit, géométrique, d'égalité selon un axe, mais dans celui, plus large, d'enchaînement de proportions, c'est-à-dire de symétrie irrationnelle : « commodulation », mentionnée par Vitruve, pour lier, ordonner en tracés régulateurs harmoniques, les cellules esthétiques fournies par les proportions élémentaires (M. Ghyka). Cette symétrie est dynamique, en opposition avec la symétrie géométrique, qui est statique.

Plusieurs auteurs ont mis l'accent sur un aspect particulier du

rythme : sur son *universalité*, voyant le rythme en tout, sur sa dépendance à l'égard des *Nombres* (à l'instar des Grecs), sur sa *nature instinctive*, qui est très importante. Certains le voient uniquement dans la *durée* ou exclusivement dans l'*intensité*. Pour d'autres encore, il se trouve dans l'*élément architectural*. Plusieurs le confondent avec la *mesure*. M. Lussy le voit particulièrement dans le *repos* qui suit les incises et les phrases; d'autres dans la *personnalité* de l'artiste; et la liste n'est pas close pour autant.

§ 8. Conclusion

Les divers aspects du rythme nous montrent la richesse et la complexité de cet élément premier de la musique, ainsi que les impressions multiples et diverses qu'il a produites sur l'esprit humain. Des erreurs d'appréciation ont été faites; des auteurs ont fait une confusion entre leur propre notion du rythme et le fait vital qu'elle était censée désigner ; d'autres n'ont entrevu que le côté formel du problème, délaissant ou ignorant les sources vives; plusieurs, entraînés par un traditionalisme excessif — et il s'agit de tout un courant idéologique — se sont basés exclusivement sur le rythme grec.

Actuellement nous sommes obligés d'avoir une conception plus synthétique du rythme, dépassant la métrique et la rythmique et englobant, outre la durée, l'intensité et la plastique. D'autre part, la musique a évolué dans un sens tel qu'elle arrive à être l'expression de l'être humain intégral, aussi bien physique et affectif que mental et spirituel.

Il y a donc des raisons péremptoires de ne pas se baser exclusivement, par exemple, sur les données de la rythmique grecque pour étudier la nature du rythme. Il nous faut tendre vers une synthèse nouvelle, englobant, avec le rythme mental (des nombres), non seulement le rythme émotif, mais encore le rythme physiologique et physique. Par delà ces rythmes divers, il faut rejoindre la source commune : l'élan vital.



Si l'on veut atteindre le rythme dans son essence profonde, il faut, nous l'avons déjà vu, abstraire du rythme musical non seulement les qualités musicales mais encore les qualités sonores; il reste ainsi

un substratum rythmique insonore qui peut aussi bien se traduire plastiquement ou graphiquement que musicalement. Nous le trouvons dans les diverses manifestations organiques et inorganiques.

Quelle est la nature de ce rythme ? Dans sa nature première, métaphysique, il est indéfinissable, et nous avons envie de dire ce que saint Augustin disait du temps : « Lorsqu'on ne me demande pas de le définir, j'ai l'impression de pouvoir le faire aisément; mais lorsqu'on me le demande et que je m'y efforce, je ne le puis plus. » L'unicité du rythme touche aux mystères de l'esprit et de la matière. Pour l'artiste, le rythme est un phénomène de vie dont l'unicité ne fait pas de doute. Il ne peut en déterminer la nature, mais il sait que pour réaliser le rythme dans son authenticité, il doit faire appel non seulement à son intelligence, mais encore à son intuition qui, seule, peut rejoindre la vie par delà toute dualité, toute opposition. Cette certitude de l'unicité du rythme est, pour le musicien, une preuve de l'unité de la vie, où seule pénètre « l'intelligence du cœur » qui est à la fois pensées et émotions sublimées.

C'est au moment où l'être humain cherche à prendre conscience des diverses manifestations de la vie qu'il fait appel aux oppositions qui lui permettent d'approcher techniquement, matériellement, l'unité insaisissable. Pour les besoins de notre étude concrète du rythme musical, nous ne touchons que passagèrement les dualités métaphysiques esprit-matière, vie-matière, forme et matière, etc., qui divisent les philosophes. Il est des éléments plus proches de nos possibilités d'investigation qui retiendront de préférence notre attention.

On a donné comme éléments indispensables à la manifestation du rythme, le temps et l'espace. Ils ne le sont pas davantage pour le rythme que pour toute autre manifestation de la vie; ce sont des conditions immanentes à tous les phénomènes. Ce n'est donc pas par ces éléments-là que nous pourrons caractériser le rythme, tel que nous le voyons autour de nous ou tel que nous pouvons le créer nous-mêmes.

Guidé par la pratique du rythme dans différents domaines, et en éliminant certains principes trop généraux, nous arrivons à caractériser le rythme par deux éléments opposés et complémentaires : le *mouvement* et l'*ordre*. Nous rejoignons ainsi les deux définitions les plus généralement admises : celle de Platon « le rythme est l'ordonnance du mouvement » et celle de plusieurs musicologues et pédagogues modernes « le rythme est le mouvement ordonné ». De ces

deux définitions, c'est la seconde que nous avons formulée personnellement à un moment où l'étude théorique de la question ne nous avait pas encore attiré, ni mis en contact avec la pensée d'autrui. Elle ressortait directement de l'expérience. Nous compléterons cette définition plus loin par une mise au point psychologique.

Est-ce Charles Beauquier qui, le premier des Occidentaux, vers 1865, a énoncé cette formule ? Cette définition satisfait les exigences de l'éducation où il y a tout avantage à donner une importance première au mouvement vécu qui, par la suite, se transmue en imagination motrice et vivifie le rythme musical. Pour l'élève, le débutant, il est hors de doute que le rythme doive être vécu corporellement; c'est le seul moyen d'acquérir la conscience de la durée. Plus tard cependant, dans la composition, il s'ajoutera à ce mouvement réel, matériel, des ordonnances mouvantes dont l'origine est mi-matérielle, mi-spirituelle.

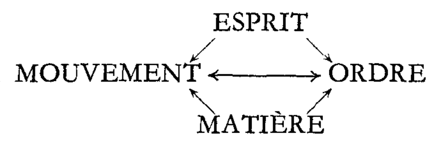
Aux deux concepts *mouvement* et *ordre* nécessaires à la notion du rythme, nous ajoutons celui de la *relativité*, indispensable à l'art. L'art n'est jamais absolu et tous les éléments qu'il met à contribution sont tributaires d'une dualité riche en possibilités illimitées. Il en est de même du rythme; ce qui nous incite à dire que *le rythme est une relativité entre le mouvement et l'ordre*. Cette relativité permet, selon le cas, d'accuser davantage un des deux pôles que constituent ces deux éléments qui, comme nous le verrons, sont à plus d'un point de vue opposés et complémentaires.

Cette relation entre le mouvement et l'ordre peut avoir différents caractères : la proportion, la périodicité, la répétition. A l'une des extrémités elle devient mesure rigide, mécanique, à l'autre elle rejoint la vie dans le rythme libre.

Si l'on veut rejoindre, par le principe de la relativité, l'aspect métaphysique de la question, il faut recourir à ce que nous pourrions nommer une relativité du second degré, relativité dont les deux termes extrêmes seraient l'esprit et la matière, se superposant à la relativité première. Nous laissons ainsi la porte ouverte à toutes les spéculations philosophiques. La relativité entre le mouvement et l'ordre, plus proche des sens et donc des perceptions, que celle du second degré, permet de tirer des conclusions valables dans la pratique.

Nous établissons donc le petit schéma ci-après. Nous ne le considérons pas comme valable en soi, mais simplement comme

étant un support intellectuel destiné à nous introduire dans un monde qui se situe par delà toute schématisation.



Dans ce schéma, les mots « mouvement » et « ordre » ont une valeur en tant que *mots-clés* dont la vertu peut soutenir notre conception; nous pourrions les comparer aux deux éléments qui donnent le rythme d'une montre : le ressort (ou le poids qui tire) et le régulateur (ou balancier). Le premier représente le mouvement, le second l'ordre. Pour peu que le ressort soit plus fort ou le balancier plus court, le mouvement sera plus rapide; et pour peu que la force propulsive soit irrégulière ou le balancier mal axé, l'ordonnance du mouvement est dérangée.

Le fait que nous ayons opposé, dans notre schéma, la matière à l'esprit, ne veut pas dire, pour autant, que nous adoptions une conception dualiste de l'homme et de l'univers. Dans l'existence humaine, comme dans l'art, nous admettons comme réalité première la vie une. Seule, l'unité caractérise le chef-d'œuvre. Dans cette unité, notre intelligence se plaît à voir deux pôles opposés, nécessaires à toute manifestation. Quand l'artiste crée, il fait un acte dont l'unicité échappe aux spéculations intellectuelles, et il manie les opposés souvent sans le savoir.

C'est dans la manifestation que, d'un côté, l'opposition entre la matière et l'esprit se fait jour et que, de l'autre, leur nécessité s'affirme. Le mouvement ne peut exister sans la force ou la vie qui lui donnent l'existence, ni sans la matière par laquelle il se révèle à nous; l'ordre, de même, demande un esprit qui ordonne et une matière susceptible d'être ordonnée.

Dualité mouvement-ordre

Dans cette dualité, le mouvement représente la propulsion vitale et le rythme libre, près de la nature et de l'organisme humain; l'ordre, l'ordonnance ou l'organisation représentent la limitation qui canalise la vie. On peut se représenter symétriquement les deux pôles opposés, les extrêmes étant à égale distance d'un centre représentant le rythme idéal, le rythme le plus rythmé, ni trop libre, ni trop

régulier, alliant la force à la grâce, la rigidité à la souplesse. Vers une extrémité, il perd de sa substance et devient pratiquement inapte à servir l'art; vers l'autre il perd en authenticité, se cristallise et rejoint le mètre régulier. Influencé par l'ordre, le rythme tend à suivre la « loi du moindre effort »; entraîné par le mouvement, il ressortit à la « loi de l'effort »; entre les deux il réalise une harmonie parfaite.

Dans une communication au *Premier Congrès du rythme*, Adrien Bovy évoque cette dualité : « Entre la forme organique, biologique, et la forme géométrique une parfaite alliance s'est faite, d'où la diversité des styles et toute la variété de l'histoire de l'art », « ... la vie et la géométrie sont également inhumaines. Ce qui est humain c'est le rythme, parce que dominant à la fois la continuité et la division, le mouvement et la mesure ».

Parmi les auteurs dont la conception se rapproche de la nôtre, nous tenons à citer, entre autres : Robert Lachman : « rythme libre et rythme fixe se trouvant côte à côte, comme deux formes également justifiées du mouvement musical »; E. Vandvik, pour qui le rythme est « le principe de tous les arts dont la nature consiste en mouvement et ordre de parties de temps »; Ernst Levy : « Est appelé « mètre », énergie développée selon le principe de l'ordre, « rythme », énergie développée selon le principe de cause à effet »; Schleich : « compromis entre force et résistance »; Jean Guitton : « Et, peut-être, s'il existe deux sortes de rythmes, est-ce parce qu'il y a deux genres d'identités, dont l'une, qui est réitération, caractérise la matière et dont l'autre, qui est reprise et renouvellement, est d'Esprit »; Müller von Kulm : « Trop de forme donne confusion, trop de force créatrice donne violence. »

Des deux éléments complémentaires, le mouvement est sans conteste le plus caractéristique; d'ailleurs, la notion vécue du rythme est incontestablement plus intimement liée au mouvement qu'à l'ordre. Dès qu'il n'y a plus de mouvement, il n'y a plus de rythme, mais il peut y avoir proportion ou symétrie, comme dans les arts plastiques lorsqu'on envisage uniquement les éléments spatiaux. Mais le mouvement seul ne suffit pas au rythme musical, il faut un élément ordonnateur qui le maîtrise, le canalise, tels l'homme ou le terrain qui limitent les flots. Il y a donc place pour tous les genres de mouvement, depuis celui proche de l'impulsion vitale initiale, jusqu'à celui qui rejoint le mouvement isochrone.

Quand on parle du rythme de quelqu'un, on pense à la qualité

de son mouvement; le rythme d'un animal, d'un tigre, d'un chat, c'est leur façon de se mouvoir; le rythme des machines, des astres évoquent un déplacement dans l'espace. Un autre fait plaide pour la suprématie du mouvement : on peut plus facilement s'imaginer un mouvement produisant une ordonnance (pousser une balançoire, marcher, etc.) qu'une ordonnance produisant un mouvement. Celui-ci est en général la cause, l'autre, l'effet; et si, en art, la forme ordonnée est importante, le pouvoir qui ordonne et produit des formes est primordial.

Si l'on a parfois exagéré l'importance de l'ordonnance dans le rythme, c'est que le mouvement tombe moins sous l'emprise de l'intellect que l'ordre qui, grâce à une technique appropriée, devient visible, mesurable et se concrétise dans des formes.

D'après Jean Piaget, la notion d'ordre précède celle de mouvement. L'enfant fait : 1º Des opérations de placement qui aboutissent à la notion d'ordre; 2º Des opérations de déplacement d'où naît l'idée de mouvement. La primauté de l'ordre n'a trait, ici, qu'à la prise de conscience, à l'acte cérébral. Par contre, le sens du mouvement précède celui de l'ordre comme la vie précède la conscience.

Relativité

Busby exprime l'idée de la relativité dans sa définition : « le rythme est la propriété ou qualité par laquelle la cadence de toute espèce de mouvement est régularisée et déterminée ». E. Sonnenschein rejoint aussi la notion de la relativité entre le mouvement et l'ordre par le terme « propriété » lorsqu'il écrit : « Le rythme est cette propriété d'une suite d'événements dans le temps ... qui produit ... l'impression que les durées ... sont proportionnées. » Le mouvement est présent dans l'expression « événements dans le temps » et l'ordre est représenté par l'idée de proportion. Cependant, l'auteur met nettement l'accent sur la proportion au détriment du mouvement. C'est une tendance scientifique propre aux savants, qui tendent à ramener tout à des valeurs quantitatives mesurables. L'art et la psychologie artistique nous convient, au contraire, à donner plus d'importance aux valeurs qualitatives qui, pour ne pas être scientifiques au sens limité du terme, n'en tombent pas moins dans le domaine de la psychologie expérimentale telle que la conçoivent actuellement bon nombre de psychologues. Ceux-ci ne se limitent pas à l'aspect matériel mais admettent les valeurs affectives et mentales. On ne peut légiférer que

pour des catégories simples et scientifiques; mais dans le domaine de l'art, qui déborde les lois ainsi fixées, il faut faire appel non seulement à l'intellect, mais aussi à la sensibilité et à l'intuition. Ainsi nous donnons libre accès aux valeurs irrationnelles, caractéristiques de l'art et qui permettent, à travers les formes indispensables à toute création, de rejoindre l'élan vital dans l'ordre d'une relativité riche en possibilités.

***

Ce que nous avons dit du rythme en général reste valable pour le *rythme musical*, avec cette différence que le terme « rythme » est mieux approprié à la musique qu'aux autres arts et qu'il y prend une valeur plus profondément humaine que dans les autres phénomènes de la nature. D'autre part, la propulsion dynamique étant rendue sonore, audible, le rythme devient à la fois plus perceptible et plus spirituel. Dans la mélodie, le rythme s'accorde avec les exigences affectives et s'y spiritualise encore davantage. Dans l'harmonie et dans la construction architecturale, nous l'avons vu, il devient mental et perd une de ses caractéristiques essentielles, sa corporéité.

C'est l'apport de la musique moderne d'avoir incarné la musique plus profondément que par le passé en exaltant la nature physiologique du rythme, réagissant ainsi contre les tendances trop mentales du passé. Nous y voyons une poussée vitale, propice à un avenir encore inconnu, mais pressenti. Cette matérialité conférée au rythme comporte, évidemment, un danger de décadence pour ceux qui s'y livrent sans retenue. Mais les qualités matérielles d'un art ne lui sont pas nécessairement néfastes. On touche ici au problème délicat de l'évolution de la musique qui, particulièrement de nos jours, fait réfléchir les musiciens et incite les plus grands d'entre eux à justifier leurs propres créations, tout en cherchant avidement un fondement esthétique nouveau, qui se doit d'être à la fois plus synthétique et plus humain que par le passé.

Parmi les auteurs qui ont particulièrement réservé le terme « rythme » à la musique, nous relèverons : J. J. Momigny : « ... la musique qui est la source de tous les rythmes... »; Edm. Buchet : « Le mot rythme étant généralement réservé aux arts musicaux... »; G. Brelet : « En la musique seule, art du temps, le rythme n'est pas une métaphore, mais une vivante réalité; et connaître le rythme musical, c'est connaître l'essence du rythme » et : « Le rythme spatial

est nécessairement impur et l'espace... n'est rythmique que dans la mesure où il se temporalise, accueille en soi le dynamisme du temps (1). » D'autres auteurs paraissent donner la préséance aux rythmes sonores, tel, M. Ghyka lorsqu'il écrit : « Parmi les arts de la durée, nous allons ici, laissant de côté la danse, considérer la musique et la prosodie, et les rythmes qui les caractérisent : rythmes sonores ou rythmes proprement dits (2). »

Actuellement, selon les tendances plus matérialistes ou plus spiritualistes, plusieurs conceptions du rythme se confrontent. Elles influencent inévitablement l'art; elles aident aussi à opérer « cette conjonction de la musique et de la philosophie, souhaitée depuis si longtemps par les philosophes » (3).

Le problème du rythme est complexe. Il faut l'aborder à la fois objectivement et subjectivement. Il comporte un aspect vital et un aspect formel. Il se laisse aborder à la fois par l'homme de science, le psychologue, le philosophe et l'artiste. Nous étant placé au point de vue de la psychologie artistique, nous avons recherché des précisions dans la pratique musicale.

Il est un point qu'il ne faut pas perdre de vue : c'est la valeur relative des données analytiques en regard de l'unicité artistique. Toute œuvre d'art, tout rythme de même, ont leur valeur première dans ce qui fait leur homogénéité : la *beauté*. C'est elle qui doit régir les rapports réciproques des divers éléments. Aussi pouvons-nous dire, rejoignant la pensée de saint Augustin : « Le rythme est un beau mouvement. »

(1) *Le temps musical*, Paris, P. U. F., 1949, p. 260.
(2) *Essai sur le rythme*, *op. cit.*, p. 97.
(3) G. Brelet, *in* préface de *Psychanalyse de la musique*, d'A. Michel, Paris, P. U. F., 1951, p. xii.

Chapitre II

MOUVEMENT, TEMPS, ESPACE

§ 1. Le mouvement

Lorsque nous envisageons le rythme sous l'aspect « vie », nous sommes obligés de donner au mouvement une importance première. Même ceux qui, comme Platon et Mocquereau, partent de l'ordre pour établir leur théorie du rythme (« Le rythme est l'ordonnance du mouvement »), prennent leurs exemples de rythmes dans le domaine du mouvement. Nous l'avons déjà vu chez Platon. D'après Mocquereau : « La vie qui est en nous et s'écoule dans le temps, se manifeste par une suite de mouvements ordonnés avec une admirable régularité. Le battement du pouls, les pulsations du cœur, la respiration à trois temps, la marche binaire de l'homme, sont autant de faits physiologiques qui révèlent en nous l'existence constante d'un rythme spontané et vivant (1). »

Étant donné cette importance primordiale du mouvement dans le rythme, nous tenons à dire quelques mots sur l'historique et la nature du mouvement.

Parmi les philosophes grecs, Héraclite, le premier peut-être, établit une théorie du mouvement. Il lui donne une importance de premier plan : tout est mouvement, mouvement dans l'espace ou changement dans le temps; « Tout se meut, rien n'est, tout devient... Ainsi donc le temps... n'est pas un simple mouvement, mais un mouvement d'un caractère bien défini, bien ajusté, ayant des limites et des périodes (2). » Pour Héraclite, la lutte des contraires provoque le mouvement. Après lui, d'autres ont nié tout mouvement. Platon admet à la fois le mouvement et l'immobilité. Aristote, de même,

(1) *Le nombre musical grégorien...*, Rome et Tournai, Desclée, 1908, t. I, p. 42.
(2) *Héraclite d'Ephèse*, trad. J. Mariani, édit. Lipton, 1949.

admet ces deux principes opposés; mais comme le mouvement se trouve au sein même de la nature, il est pour lui le premier élément qui puisse servir de point de départ à une philosophie.

Après les Grecs, il faut attendre Descartes et Leibniz pour retrouver à nouveau le problème du mouvement traité avec l'importance qui lui convient. Tous deux admettent le mouvement ainsi que la matière comme éléments fondamentaux de notre univers; la matière n'existant pas sans le mouvement ni le mouvement sans la matière.

Parmi les philosophes modernes deux tendances s'affrontent : pour les matérialistes, le mouvement dépendrait soit de la matière seule (« Le mouvement est le mode d'expression de la matière, la manière d'être de la matière (1) »), soit à la fois de la matière et de la force (le mouvement étant une suite d'états d'équilibre et de déséquilibre produits par une force agissant sur la matière qui, elle, tend à l'état statique), soit encore de la force seule (« Le mouvement — qui résulte de l'opposition perpétuelle des forces attractives et répulsives — étant la condition essentielle de la stabilité équilibrée de la matière (2). ») Mais, depuis la décomposition de l'atome, toutes les théories matérialistes sur la matière sont à réviser; les frontières de la matière reculent et deviennent de plus en plus immatérielles. Déjà en 1896, Raoul Pictet, physicien genevois, écrivait : « L'esprit est une cause première de mouvement de la matière ... l'esprit ayant pour définition en physique expérimentale : Toute cause de mouvement spontané de la matière, sans explication mécanique possible (3). » Les spiritualistes n'hésitent pas à affirmer que le mouvement est engendré par des forces spirituelles et qu'il est antérieur à toute matière; le monde spirituel pouvant comporter plusieurs degrés reliant la matière dense au monde de l'Esprit; le degré le plus proche de la matière étant le domaine des forces éthériques spirituelles, voisines des forces éthériques matérielles, connues de la science. Nous lisons à ce sujet chez le Dr G. Wachsmuth : « L'éther, ou, pour parler plus exactement, les forces éthériques originelles, plastiques, informantes, n'appartiennent pas directement au monde phénoménal. Elles ne sont pas perceptibles par nos sens physiques. Elles appartiennent ainsi à un domaine suprasensible. Elles n'ont rien de purement

(1) Fr. ENGELS, *M. E. Düring bouleverse la science*, édit. Costes, 1931, t. I, p. 74.

(2) J. LANGLOIS, *De l'universelle rythmie*, Paris, 1913, p. 11.

(3) *Étude critique du matérialisme et du spiritualisme*, Genève, Georg et Cie, 1896, p. 326.

mécanique, comme le voudraient Lénard et d'autres. Elles ne sont pas non plus, comme le prétend Einstein, la négation de toutes propriétés mécaniques. Mais lorsqu'elles manifestent leur activité dans le monde phénoménal, elles y provoquent les mouvements que l'on peut jusqu'à un certain point calculer par les méthodes de la mécanique mathématique (1). »

La raison d'être, la nature profonde du mouvement nous échappe. Comme le dit Raoul Pictet : « Un corps se meut. Pourquoi ? Parce qu'à l'origine des temps, il a reçu la fameuse chiquenaude dont le marquis de Laplace ne peut pas se passer au début de sa mécanique céleste. » Ce qui est vrai pour l'évolution des astres, l'est à plus forte raison pour le mouvement vivant qui, à cause du rythme, nous intéresse au premier chef. Mais si sa nature réelle nous est inconnue, ses effets dans les organismes tombent, par contre, sous le contrôle des sens. Par le mouvement, nous prenons conscience de l'espace et du temps et donc des rythmes les plus divers. Dans la musique, l'imagination motrice prendra souvent la place des mouvements réels, créant ainsi — comme dans la création ou dans la lecture des œuvres — un lien indissoluble entre la matière et l'esprit.

§ 2. Le mouvement et la pratique musicale

L'étude théorique et pratique du mouvement est d'une grande importance pour la pratique musicale et cela pour plusieurs raisons dont les plus saillantes sont : la parenté qui unit le mouvement et le rythme d'une part, et d'autre part, l'influence du mouvement sur le toucher et la sonorité dans la pratique instrumentale.

Avant tout, il faut que le mouvement soit *naturel*, qu'il constitue un lien souple et direct entre l'esprit musical et la technique, l'union aussi entre l'instinct et la conscience. « Si nous possédions intuitivement de bons mouvements, nous aurions aussi un bon rythme », dit Marie Jaëll. Souvent, trop souvent encore, des professeurs séparent la technique de l'art et, de ce fait, ne donnent pas au mouvement naturel la place qu'il mérite. Cependant, particulièrement depuis Liszt, des pédagogues et artistes de premier plan préconisent l'union entre l'esprit musical et la technique, la fusion de la fonction matérielle

(1) *Le monde éthérique*, adaptation française par P. Morizot, Paris, éd. de la Science spirituelle, 1933, p. 34.

qui exprime et du sentiment exprimé (Jaëll). Nous citerons au fil de la pensée : Stavenhagen, Jaëll, Tausig et Joachim (élèves de Liszt), Pembaur, Selva, Thausing, Breithaupt, Varró, Marie Panthès, Gisèle Brelet, Cortot, Ségovia, Casals.

Délaissant la technique propre au clavecin, on ne joue plus seulement avec les doigts; la main, le bras et même le corps entier participent au mouvement créateur du son. R. Thiberge, par exemple, insiste même sur « l'union entre le siège et le clavier » par le corps et obtient par sa méthode, même d'enfants très jeunes, une puissance de son étonnante. D'ailleurs, dans les mouvements naturels, nous pouvons constater l'interdépendance des mouvements corporels. Aussi, chez le pianiste, les mouvements de la main et du bras ne doivent pas, la plupart du temps, être séparés du corps : si le mouvement est vif, énergique, par exemple, il le doit à un état d'âme qui influence le corps dans son ensemble. Et pourquoi les poumons seraient-ils séparés du phrasé des mains ? Certains mouvements du corps et des épaules sont souvent imperceptibles, tout en participant au mouvement général. D'ailleurs, il faut distinguer, dans le mouvement, le quantitatif du qualitatif qui échappe souvent au regard, parce que plus psychique que physique.

Plusieurs professeurs de piano ont relevé la nature courbe ou *circulaire* du mouvement (Jaëll, Selva, Varró et d'autres). Louta Nouneberg (1), étudiant le mouvement du jeu des pianistes au cinéma au ralenti, a attiré l'attention sur la courbe parabolique identique au saut du cheval, sur l'oscillation du poignet, sur le mouvement rotatoire favorable au jeu perlé.

L'interdépendance des mouvements partiels du corps joue un rôle important dans la *relaxation*, indispensable à l'interprétation artistique. Cette relaxation doit résulter d'une attitude psychique qui se manifeste, selon le cas, plus particulièrement, dans telle ou telle partie du corps. Elle permet d'agir conformément aux lois psychologiques et physiques du mouvement, auquel elle confère le naturel et la beauté.

La valeur de la relaxation, du point de vue pédagogique, est acceptée universellement. Parmi ceux qui lui ont donné le plus d'importance pour l'enseignement du piano, nous pouvons citer : Liszt, Chopin, R. M. Breithaupt et Youry Bilstin. D'après la méthode

(1) *Les secrets de la technique du piano*, Paris, Eschig, 1933, p. v.

Leimer-Gieseking, la détente consciente est une condition essentielle pour le bon mouvement.

Le mouvement doit-il être *conscient* ou non ? Il faut laisser au corps certaines fonctions qui lui incombent. Cependant, l'artiste devrait connaître non seulement la nature de certains mouvements propres à la technique instrumentale, mais particulièrement les *principes* qui les régissent : souplesse, indépendance des doigts, interdépendance des mouvements du corps, effort et détente. Plusieurs éminents pédagogues modernes insistent sur la valeur du mouvement conscient. Pour M. Jaëll, le mouvement conscient a non seulement une portée artistique, mais une portée vitale. Il permet, d'après M. Varró, « l'exploitation économique des diverses sources de force dont dispose le corps ». Il rend possible l'acquisition de bons automatismes dont, cependant, il ne faut pas abuser. Nous pensons aux instrumentistes qui font des exercices de technique tout en pensant à autre chose ou en lisant des livres (un de mes professeurs — fin gourmet — préférait la lecture de livres de cuisine à celle de traités de philosophie; d'autres préfèrent les romans policiers !).

Karl Bücher, un des premiers, a compris l'importance des mouvements humains au point de vue du rythme. D'autres, après lui, comme Jaques-Dalcroze, ont consciemment mis à profit le mouvement corporel dans l'éducation rythmique.

D'autre part, le mouvement corporel, en général (respiration, marche, etc.), vivifie le rythme, non pas nécessairement de façon directe, mais indirectement en favorisant la circulation du sang qui, par l'équilibre physiologique qu'elle crée, par la vitalité qu'elle augmente, stimule l'expansion rythmique générale. Lorsque le compositeur ne se sent pas en veine d'inspiration ou d'improvisation, il lui suffit parfois de faire une promenade ou quelques exercices physiques pour réveiller l'élan rythmique et, ainsi, l'inspiration musicale; car l'état physique, influant sur l'état affectif, peut stimuler la veine mélodique.

Il est nécessaire de tenir compte de l'excellence des mouvements dans l'ordre de la technique musicale et particulièrement dans celle du rythme. La vigueur spirituelle du rythme dépend de notre attitude envers la vie. Mouvements et rythmes doivent refléter des lois naturelles. C'est pourquoi il faut faire appel aux sources vives, qui sont à l'origine des formes rythmiques.

Relevons aussi, à titre de rappel, qu'en musique le terme « mouve-

ment » signifie le degré de vitesse de l'exécution des morceaux : *andante*, *allegro*, etc. et que ces mouvements ont essentiellement trait au caractère psychologique des morceaux. Dans l'harmonie on parle de mouvements directs, obliques ou contraires, indiquant la nature du mouvement de deux voix l'une par rapport à l'autre.

Nous ne pouvons pas terminer ces considérations sur le mouvement sans mentionner l'excellent ouvrage de P. Souriau : *L'esthétique du mouvement*, précieux pour l'étude scientifique du mouvement envisagé « dans son déterminisme, sa beauté mécanique, son expression et sa perception ».

§ 3. Le temps et la durée

La musique, de par l'importance du rythme, est l'art du temps par excellence; que ce soit par sa nature objective, étudiée par les Anciens, ou celle, plus subjective, envisagée par les Modernes, sous les deux aspects, elle s'actualise dans la durée. Mais ce temps, comme nous le verrons, n'est pas une réalité simple et il ne suffit pas de l'exprimer au moyen de formules pour le rendre accessible.

Il est d'ailleurs impossible de prendre conscience du temps proprement dit. On peut se le représenter comme étant une 4e dimension qui transcende l'espace et notre intellect, tous deux tridimensionnels. Ce n'est que par la durée que nous pouvons saisir un aspect du temps. Cette durée peut être évaluée par l'horloge et exprimée par des valeurs mathématiques; elle peut aussi être vécue plus immédiatement, à la fois instinctivement et consciemment, par les mouvements corporels. Nous prenons conscience de la vie non seulement par les sens et par les concepts que nous nous formons de la vie, mais aussi par notre vie corporelle elle-même qui, par la matérialité de ses mouvements, décompose la durée et nous fait participer aux événements temporels.

Dans la musique c'est le rythme, particulièrement, qui est uni au temps, s'identifiant pour ainsi dire à lui, entraînant la mélodie et l'harmonie dans son orbite. Ce rythme est plus purement et plus exclusivement temporel que celui de la danse, associé à l'espace; plus pur aussi que celui de la poésie, entaché de cérébralité par le calcul métrique des vers.

Pour arriver à une juste appréciation du « temps musical », comme

d'ailleurs du mouvement et du rythme, il s'agit de distinguer les valeurs vitales des valeurs formelles de ces éléments. Aussi, quand on dit, avec plus d'un auteur, que le rythme dérive ou dépend de la durée ou encore qu'il est déterminé par elle, on prend le terme « rythme » dans un sens extérieur où il est tributaire de la forme et non de la vie rythmique, source des formes. Cette source se confond avec la nature même du mouvement. Ce mouvement, dont saint Augustin dit : « Or, avant le monde il ne pouvait y avoir aucun temps passé puisqu'il n'y avait aucune créature dont les mouvements puissent mesurer le temps. Le monde est né en même temps que le temps, puisque le mouvement a été créé avec le monde. »

Le temps est donc, pour notre conception, fonction du mouvement; il s'écoule de façon imperturbable; il est irréversible. Et c'est cette irréversibilité même qui pousse l'être humain à donner tant d'importance à l'ordre et à la mesure qui lui permettent de se libérer, jusqu'à un certain point, de la succession dans le temps et de ramener les valeurs rythmiques musicales à une simultanéité. Est-ce une nécessité ou un désir de l'homme d'essayer d'échapper à l'implacable écoulement du temps ? Est-ce la nécessité spirituelle de rejoindre l'éternel présent ? La musique, dans certains instants bénis, ne nous permet-elle pas de vivre par delà le temps ?

Lorsqu'on parle de « temps » il faut, en général, sous-entendre la durée, c'est-à-dire, selon Bergson : « le caractère même de la succession telle qu'elle est immédiatement sentie dans la vie de l'esprit » alors que le temps serait : « l'idée mathématique que nous nous en faisons pour raisonner et communiquer avec nos semblables » (1).

Sous quels aspects peut se présenter, à la conscience humaine, la durée, désignée généralement par le terme « temps » ? C'est la nature humaine qui peut nous renseigner, car c'est l'homme lui-même qui se crée son temps, ses durées. A part le temps physique, mathématique, abstrait, il peut y avoir le temps vécu subjectivement. Or, selon que ce temps est vécu en fonction de la nature physiologique de l'homme ou de sa nature affective, ou encore de sa nature intellectuelle, mentale, ce temps peut prendre des aspects très différents. Le temps peut aussi être envisagé au point de vue métaphysique, mais ce point de vue dépasse notre objectif présent qui est surtout psychologique et pratique.

(1) *Vocabulaire... de la philosophie*, de LALANDE, au mot « temps ».

Temps physique

Partant de l'évolution des astres, l'homme a établi le *temps physique*, astronomique, mathématique, quantitatif. Pour le mesurer, il a créé des instruments de mensuration : la clepsydre, le sablier, l'horloge, le métronome, etc. Ce temps physique, basé sur le mouvement, peut servir de point de repère pratique et objectif pour l'exécution des œuvres musicales. Il est perçu par l'intellect et rejoint donc, dans un certain sens, ce que nous nommerons, plus loin, le temps mental, tout en se distinguant de celui-ci, qui peut comporter d'autres aspects. Le mouvement physique et mécanique, imité, transmué dans l'œuvre d'art sonore, peut rejoindre un temps d'une autre nature, temps vivant, *ontologique*, réalisé dans la réalité ou dans l'imagination. Ce temps ontologique, que nous ne confondons pas avec le temps métaphysique peut, si on cherche à le préciser et si on l'analyse, présenter des aspects divers dont nous retiendrons les trois principaux. Nous aurons ainsi les subdivisions suivantes : temps physiologique, affectif et mental.

Temps physiologique

Réaliser l'écoulement du temps, créer un mouvement sonore musical, implique généralement une expérience corporelle. Le corps est l'instrument susceptible d'exprimer le temps sonore à la fois objectif et subjectif propre à la création musicale. Il est le domicile de prédilection du rythme, de celui qui ne se confond ni avec l'élément mélodique, ni avec l'élément harmonique, ni avec l'élément architectural. On peut donc envisager un *temps physiologique*.

La participation à l'écoulement du temps qui passe peut être consciente ou inconsciente. Consciente, elle permet de réaliser avec précision et facilité l'écriture et la lecture musicales, bien mieux et plus profondément que le calcul métrique qui, s'il n'est pas basé sur l'imagination motrice, fonctionne partiellement dans le vide. Chez le musicien et le danseur, et à un moindre degré, peut-être, chez le poète, la conscience peut être développée par l'entraînement. La participation active, inconsciente, au temps, existe chez tout être humain; aussi est-il possible à chacun de la faire passer à l'état conscient. Chez le nourrisson cette participation est même tellement prononcée qu'on peut parler de véritable « montre physiologique ». Cette « montre » rappelle au bébé l'heure du repas. On est ici en présence d'un phénomène comparable à celui qui permet à l'adulte de se

réveiller à l'heure voulue, non seulement par l'habitude, mais parfois aussi — ce qui est plus mystérieux encore — par une incitation profonde et secrète de la volonté qui l'éveille à une heure inhabituelle déterminée.

On parle parfois de temps physique dans le domaine des phénomènes de vie; cela prête à confusion; nous préférons réserver l'expression « temps physique » pour ce qui concerne les mouvements mécaniques; c'est une nécessité psychologique et artistique.

Temps affectif

Mais l'être humain ne se limite pas à un corps capable de faire des mouvements. C'est un être qui a aussi des sensations, des émotions, les sentiments les plus divers : il aime, il désire, est impatient, pressé, distrait. Or, les divers états affectifs influent sur la conscience de l'écoulement du temps. Celui-ci peut donc varier selon les individus et les circonstances : l'impatience l'allonge, le bonheur, par contre, tend à le raccourcir, à l'abolir même au profit d'une béate inconscience.

Il existe donc un *temps affectif*, éminemment subjectif, variable, qualitatif, directement tributaire du mouvant, de l'instable, propres à l'affectivité. C'est ce temps-là qui prédomine souvent dans la musique vécue; particulièrement lorsque la mélodie s'empare de notre âme et conjugue son pouvoir avec celui du rythme, dans ce qu'il peut avoir d'affectif. Par ses vertus propres, le rythme peut exprimer toute une gamme d'émotions et établir un temps affectif à lui seul, sans le secours de la mélodie.

Les émotions peuvent être tributaires d'états physiologiques (bien-être, souffrance, etc.); le temps affectif, de même, peut être étroitement lié au temps physiologique. Il s'en distingue cependant par son caractère subjectif, mobile, complexe et variable. Il y a des circonstances où sa subjectivité atteint une acuité telle qu'elle fait perdre la conscience du temps. Le temps existe-t-il encore dans l'état de béatitude, que connaissent les mystiques, état dans lequel ils sont libérés des liens matériels ? Et jusqu'à un certain degré, l'auditeur n'est-il pas parfois dans un état semblable ? Ou, même, le musicien, exécutant ou compositeur, lorsqu'il transcende la technique et qu'il est emporté par l'inspiration ?

Le temps affectif est le temps artistique par excellence (le *tempo*, indiqué par le temps mathématique, est en réalité un temps affectif qui traduit un état d'âme); il incarne l'idéal de beauté, sensible aux

lois de l'âme et du corps. A. Appia dit à sa façon : « C'est donc la sensibilité du musicien, le degré d'affectibilité de ses sentiments propres, qui crée la durée musicale (1). »

On parle souvent de *temps psychologique*. Le terme est à sa place dans une conception dualiste, par opposition au temps physique. Pour le psychologue, cependant, le terme est à la fois trop vague et trop général; il ne détermine pas suffisamment l'aspect complexe et profond du « temps musical », qui est intimement lié à l'âme humaine. Celle-ci a été envisagée parfois sous le triple aspect : végétatif, sensible et raisonnable; d'autres disent : intelligence, sensibilité et volonté. Les divergences conceptuelles et terminologiques des psychologues diviseront encore longtemps les penseurs. Ce qui importe avant tout, c'est de tenir compte de la diversité des faits, particulièrement sensibles aux éducateurs, qui ont à développer les dispositions latentes des élèves.

Temps mental

Aussi, le musicien a-t-il tout avantage à serrer de près la réalité musicale, qui lui offre des faits tangibles. Il se fait ainsi, qu'en plus du temps physique (celui du métronome et de l'horloge), du temps physiologique (celui du rythme vivant), du temps affectif (celui des émotions et des sentiments), nous devons encore envisager un *temps mental*, intellectuel, abstrait. Nous le trouvons déjà dans les considérations se rattachant aux théories des nombres (comme dans les théories rythmiques des Grecs), mais encore, et plus particulièrement, dans les *proportions* d'une œuvre, dans sa construction, son architecture. Il rejoint, en s'y appuyant, le temps physique. Il en diffère cependant par le fait qu'il peut être conçu en un seul instant. Par l'imagination motrice, basée sur l'expérience physiologique, il peut rejoindre la sensation de l'écoulement du temps.

On peut concevoir les proportions d'une œuvre, quelle que soit sa dimension, modifier, en pensée, les proportions respectives et imaginer leur actualisation dans le temps. Que d'œuvres, cependant, n'ont aucune qualité architecturale temporelle ! D'autre part, quel est l'auditeur, voire le musicien, qui y est sensible ? Beaucoup se contentent de prendre conscience du temps mental pur qui n'est qu'une simple indication cérébrale comme, par exemple, lorsqu'on dit : « Le concert commencera à 20 heures et durera deux heures, etc. »

(1) *L'œuvre d'art vivant*, Genève, Paris, Atar, 1921, p. 30.

Cet aspect mental du temps est souvent inclus dans l'expression « temps psychologique », car pour beaucoup de philosophes, actuellement encore, l'affectif et le mental sont inséparables, alors que le psychologue moderne tend de plus en plus à les dissocier : il y a, en effet, une grande différence entre le concept et la sensation de la durée.

Les quatre aspects du « temps musical », que nous avons distingués, ne sont pas nécessairement les seuls qu'on puisse proposer. Pratiquement ces divers temps peuvent se ramener à *deux genres* de temps : le *temps horaire*, chronométrique, et le *temps ontologique*, psychique, vécu.

Le *rythme concret*, c'est-à-dire exécuté, possède en propre un temps organique, variable à l'infini suivant les œuvres et leur exécution. Ce temps dépend à la fois de la *proportionnalité*, de la *vitesse* (tempo), et de la *durée* (1). La proportionnalité, le plus spécifiquement musical des trois éléments, n'est qu'un moyen créé pour l'écriture musicale ; elle est donc conventionnelle et n'a pas d'existence propre. Lui en attribuer une, serait fausser le processus de la vie qui cherche à s'exprimer; on partirait alors de la forme pour y adapter la vie, après coup. Il faut donc pouvoir transcender la proportionnalité et ses valeurs rationnelles, afin de rejoindre la vie et les valeurs irrationnelles, propres à l'art.

§ 4. Le « temps musical »

Par « temps musical » nous entendons le phénomène tel qu'il se présente dans son ensemble ontologique lorsque le compositeur, l'interprète, le lecteur ou l'auditeur sont actifs musicalement parlant. Temps complexe, variable, riche de toute la matérialité et de toute la spiritualité humaine. Il comporte le sens vécu de la proportionnalité, de la vitesse et de la durée. Ce temps déborde donc le temps rythmique abstrait, mathématique, déterminé par la proportionnalité des formules musicales écrites, formules basées sur une unité rythmique, que ce soit le temps premier d'Aristote, la mesure des Occidentaux ou toute autre unité. Le temps abstrait n'existait pas encore dans sa pureté mathématique à l'époque pré-aristotélicienne où les unités, longue-brève ou levé-frappé, avaient encore une réalité physiologique (du moins dans la pratique de la rythmopée) : mouvements de la

(1) Nous prenons ici le terme durée dans le sens particulier de « court » ou « long », appliqué à une œuvre, et non pas dans le sens général qui peut comporter aussi la proportionnalité et le tempo.

bouche pour le rythme poétique, des pieds, des bras et des mains pour le rythme musical.

Plusieurs auteurs parlent d'un temps spécifiquement musical. D'après Adolphe Appia : « ... le musicien crée un temps fictif, contenu sans doute dans le temps normal, mais, esthétiquement, indépendant de lui; et il a le pouvoir presque miraculeux de fixer définitivement cette création, ce temps fictif » (1). André Mercier parle d'un temps musical « ... parce que c'est commode pour éliminer les difficultés inhérentes à la notion du temps physique... et que le temps a véritablement une signification intrinsèque dans le processus de la composition ». Gisèle Brelet dit de la durée musicale : « durée intérieure qu'elle [l'œuvre musicale] enferme en soi et qu'elle engendre ». Cette durée a trait à l'unité qui détermine les proportions des valeurs musicales entre elles et qui ne peut donc point être atteinte dans son caractère par le tempo : « La joie que suscite le tempo juste, c'est la joie d'une adéquation, semblable à elle-même en la rapidité comme en la lenteur (2). » Ailleurs, l'auteur attribue « une valeur métaphysique au temps musical immanent à la musique; celui-ci est une révélation du « temps ontologique », de sorte que la méthode de l'immanence semble bien entraîner une métaphysique, métaphysique du temps musical qui est l'incarnation de l'essence du temps, à la fois immanente et transcendante à la musique... » (3). Pierre Souvtchinsky, de son côté, dit que « l'expérience musicale du compositeur est basée avant tout sur une expérience du temps spécifiquement musicale » (4).

Cette spécificité tient-elle son caractère d'un élément que la musique est seule à créer et que l'être humain ne possède pas dans ses autres activités ? Ou bien, consiste-t-elle dans un ensemble des divers temps humains, unis en un tout intrinsèque selon des proportions variables ? Nous le pensons, car c'est ce qui ressort de l'analyse des divers aspects que peut prendre le temps musical. Il peut varier suivant le compositeur, l'exécutant ou l'auditeur et aussi selon les divers états plus particulièrement physiques, affectifs ou mentaux, par lesquels peut passer un même musicien dans son activité artistique.

D'autre part, si l'on concevait la spécificité du temps musical en dehors de l'être humain, ne pourrait-on concevoir de même un temps

(1) *L'œuvre d'art vivant*, p. 30.
(2) Revue *Polyphonie*, Temps musical et tempo, pp. 12 et 25.
(3) *Le temps musical*, Paris, P. U. F., 1949, p. 58.
(4) Cité par G. BRELET, *ibid.*, p. 58.

poétique ou plastique spécifiques ? Mais alors on augmenterait, plus qu'il ne faut, les catégories temporelles. Il y a avantage, croyons-nous, à serrer de près la nature humaine et à chercher en elle les clefs de la musique, du temps musical et du rythme. Il importe donc d'approfondir et de préciser les éléments premiers constitutifs. Partant de ces éléments premiers, nous pouvons donner une importance plus grande à la variété des cas, résultant des combinaisons multiples de ces éléments. Nous donnerons ainsi à la relativité, facteur essentiel de l'art, la place importante qui lui revient.

Le temps musical est donc un ensemble de divers temps humains vécus dans la musique comme ils peuvent être vécus, à des degrés différents, dans un autre art ou dans d'autres activités humaines. On a beaucoup insisté, et avec raison, sur la valeur du temps dans la musique; cependant, si l'on peut dire que la musique est un art du temps, elle n'est pas que cela. C'est surtout par le rythme qu'elle se réalise dans la durée, dans le temps; mais, par la mélodie et par l'harmonie, elle se dégage des limitations de la temporalité et la transcende. Comme le dit Schelling : « La Musique n'est pas dans le temps, mais le temps est dans la musique. » La musique est humaine, elle est tributaire de tout ce qui forme la complexité matérielle et spirituelle de l'homme.

§ 5. Le « tempo »

Parmi les conseils de Léopold Mozart, nous lisons : « Ayez bien soin de chercher d'abord le sentiment qui a inspiré l'auteur du morceau, ne serait-ce que pour en déduire le rythme de votre jeu. Ce rythme est le caractère intime du morceau qui, seul, pourra vous le faire deviner. Je sais bien qu'on trouve en tête des morceaux, des indications de mouvement, comme *allegro*, *adagio*, etc., mais tous ces mouvements ont leurs degrés, qu'aucune formule pourrait vous indiquer... A vous de découvrir les sentiments que l'auteur a voulu traduire, et de vous pénétrer vous-même de ces sentiments. » Nous sommes ici dans le vif de notre sujet qui est : vivifier l'enseignement du rythme en le libérant de l'emprise des formules.

Il faut non seulement dépasser les formules et les indications concernant les valeurs agogiques du rythme, mais il faut encore admettre que l'exécution d'une œuvre est relative et dépend du tempérament de l'exécutant.

Le tempo varie aussi selon les races. L'Italien est plus vif que

le Français et celui-ci plus que l'Allemand. Même en France le tempo varie du Midi au Nord. Certaines marches militaires d'Italie ont une rapidité double de celles d'Allemagne; certaines marches de Suisse alémanique sont aussi très lentes.

Youri Bilstin, en parlant du tempo individuel qui est variable, conseille de régler l'*adagio* sur la respiration, l'*andante* sur le pouls et l'*allegro moderato* sur la marche. Il rejoint ainsi le tempo physiologique. Pour L. Landry, le métronome primitif est la marche avec ses diverses modalités.

Il est bien entendu que les indications générales des mouvements, déterminés par le tempo, sont souvent très vagues et ont varié selon les époques aussi bien que d'un auteur à l'autre (1). Les métronomes donnent aussi des indications très diverses en ce qui concerne les mouvements.

La revue *Zeitschrift für Musik* donne des durées différentes pour l'exécution de mêmes œuvres exécutées sous la conduite de divers chefs d'orchestre. Ainsi, pour les trois actes de *Parsifal*, elle note quatre heures trois minutes pour Félix Mottl, quatre heures dix-huit minutes pour Karl Muck, quatre heures trente-huit minutes pour Toscanini et trois heures cinquante-six minutes pour Richard Strauss.

Beethoven, d'après Ries, nous dit Ernest Closson, jouait ses propres œuvres de la manière la plus fantaisiste, notamment au point de vue des nuances et du mouvement. Nous empruntons à Closson les passages suivants : « Tout ce que j'ai entendu jouer à Beethoven était, à peu d'exception près, libre de toute contrainte dans le mouvement, un *rubato* dans le propre sens du terme... La seule façon de retrouver quelque chose de sa manière, c'est d'improviser (Schindler). » « La même liberté, Beethoven l'admettait d'ailleurs chez ses interprètes, disant, par exemple, à la pianiste française Mme Bigot : « Ce n'est pas ainsi que je joue cette sonate, mais continuez à la jouer ainsi, c'est aussi bien (2). »

G. Brelet note à juste titre dans son article « Temps musical et tempo » (3), que la relativité du tempo peut aussi dépendre du genre de jeu, plus ou moins dense ou léger, sonore ou sec, aisé ou « essouf-

(1) Voir exemples dans *Principes de la musique*, de P. Rougnon, Paris, Delagrave, 1936, p. 147.

(2) *L'élément flamand dans Beethoven*, Bruxelles, Les Presses de Belgique, 1946, p. 155.

(3) Revue *Polyphonie*, *op. cit.*, p. 18.

flé », de l'interprète, et même de l'instrument (clavecin, piano ou orchestre). D'après cet auteur, qui développe le même sujet, avec sa maîtrise habituelle, dans *L'interprétation créatrice* (1), le temps musical est indépendant du tempo, il n'aurait donc trait qu'à la valeur proportionnelle des durées. D'autres auteurs, tel R. Manuel (2) séparent aussi la vitesse d'exécution du rythme proprement dit ; or, la vitesse est un élément qualitatif du rythme, indispensable à sa nature propre.

La musique « pure » permet une variété de *tempi* plus grande que la musique « expressive »; celle-ci est limitée par la charge émotive, subjective, qui exige une mise au point précise. Nous connaissons cependant une page de musique dont la première partie permet une exécution en double vitesse, sans gêner pour cela le bon enchaînement avec la seconde partie dont la vitesse reste invariable; et cependant, l'ensemble est d'ordre expressif. Combien d'œuvres de musique « pure » peuvent, à plus forte raison, bénéficier d'interprétations différentes.

R. Wagner exigeait du chef d'orchestre qu'il ait une idée absolument juste du tempo principal, notion obligatoire pour rendre l'œuvre dans son esprit. Il peut donc être souvent utile de déterminer avec précision le tempo et de le traduire en valeur métronomique. Mais il faut avant tout que l'œuvre vive; elle sera donc tributaire de la subjectivité de l'interprète; l'idéal étant qu'elle rejoigne la subjectivité du créateur et qu'elle s'y identifie, si possible. L'étude de la biographie des maîtres, de leur tempérament et du sien propre, peut aider l'interprète à atteindre cet idéal.

Nous savons que les grands compositeurs ont toujours donné au tempo une importance primordiale. Mozart s'est exprimé à plusieurs reprises à ce sujet; par exemple dans une lettre à son père où il dit à propos d'une jeune fille : « elle n'obtiendra jamais le plus urgent, le plus difficile, le plus essentiel en musique, le tempo ». H. Schütz dit : « Dans la mesure (« Takt », entendons « tempo ») réside à la fois l'âme et la vie de toute musique. » J.-S. Bach, nous dit-on, se réglait sur les pulsations du cœur humain pour déterminer le mouvement de ses œuvres. C'est par le tempo qu'on rejoint le plus sûrement l'état d'âme du créateur. Ce tempo, nous l'avons vu, autorise et nécessite parfois une relativité dans l'exécution. Cela n'infirme

(1) Paris, P. U. F., 1951, t. I, p. 130 et suiv.
(2) *Plaisir de la musique*, Paris, Éd. du Seuil, 1947, p. 118.

aucunement la valeur du tempo, mais prouve simplement la transcendance de l'art et de la sensibilité par rapport à la science et à la connaissance.

Lorsque nous parlons du tempo, nous ne pensons en général pas à celui donné par le métronome, tempo mécanique, mathématique, mais au « métronome intérieur », plus vivant. Celui-ci dépend de l'état d'âme qui règle et domine la continuité du devenir musical et, donc, non seulement la vitesse, mais aussi la proportionnalité des valeurs rythmiques. Ce tempo, avec sa subdivision, la « pulsation », se refuse à toute mécanisation. La qualité de l'être humain, sa nature propre, jouent donc un rôle déterminant dans la nature du tempo. Un tempo lent, par exemple, exige une densité humaine plus forte qu'un tempo vif et n'est donc pas toujours accessible au premier venu. De même, certains *tempi* vifs ne sont pas assimilés par certaines natures lentes et introverties.

En ce qui concerne le *métronome*, bien des pédagogues l'excluent complètement de l'éducation musicale, comme étant antiartistique et détruisant le sens du rythme. Nous croyons personnellement que ce petit instrument « de torture » peut rendre d'appréciables services. Il n'est pas nécessairement opposé au rythme ni au métronome « intérieur », car les deux demandent souvent maîtrise et régularité. Il est, par contre, un danger incontestable si l'on confond le rythme avec la mesure, le tempo mécanique avec le tempo vivant. Il faut, par delà l'instrument mécanique de mensuration, rejoindre l'instinct rythmique afin, non seulement, d'assouplir la mesure, mais de recréer le rythme du dedans pour retrouver, à travers les indications extérieures, l'élan créateur du compositeur.

§ 6. Le temps et l'espace

L'étude des catégories temps et espace, nous ramène, une fois de plus, vers les Grecs. N'ont-ils pas été les premiers à réfléchir sur le « quand » et le « où » ? Les Anciens n'avaient que de vagues notions sur le temps. Platon a été le premier à traiter de l'espace; Aristote a cherché à préciser l'espace et le temps. A cette époque l'incompatibilité entre le temps et l'espace pesait encore de tout son poids sur le rythme, l'espace étant de nature plus matérielle, plus concrète, le rythme de nature plus spirituelle, plus abstraite.

De nos jours encore, l'ombre de l'incompatibilité plane sur

les arts de l'espace et du temps et, cependant, nous sentons intuitivement qu'ils sont intimement liés dans toute expression artistique quelle qu'elle soit. R. Dumesnil croit trouver, à l'instar de V. d'Indy, un terme commun pour le temps et l'espace dans l'ordre et la proportion; mais ce ne sont là que des données cérébrales qui demandent à être actualisées temporellement et spatialement.

Le psychologue voit la vie inhérente à l'art et cherche un terme commun, moins abstrait, qui puisse unir les deux catégories. Il le trouve dans le rythme vivant, présent dans tout art. Parmi d'autres, J. Roussillon voit l'unité des arts dans le rythme : « L'émotion créatrice prend naissance au delà de l'intelligence, et son mode d'expression est le rythme éternel, ... les arts ne se différencient que par leur formule d'extériorisation rythmique; ... il y a une parité profonde et de superficielles différences (1). »

Or, le rythme vivant nécessite en premier lieu, nous l'avons vu, le mouvement, et c'est là le terme commun qui unit en fait, dans l'acte et dans la conception, l'espace nécessaire au mouvement et le temps dans lequel il s'actualise. Pour tous ceux qui ont étudié la question de près, il est hors de doute qu'il y a intime association entre le rythme sonore et l'imagination motrice; dès que cette imagination motrice fait défaut, il n'y a plus de rythme vivant, tout au plus un ordre abstrait, mathématique. G. Brelet remarque, avec pertinence, qu'une lecture d'une œuvre musicale qu'on a cru faire dans le tempo juste, a pris un temps inférieur à la réalité (2). Le rythme n'a donc pas été vécu suffisamment de façon physiologique; il l'a été cérébralement et peut-être affectivement; il a été conçu et senti, mais il n'a pas été « bougé ». On a spiritualisé le rythme, alors qu'il fallait, même en le lisant, le matérialiser par l'imagination motrice, suffisamment enrichie par l'expérience corporelle.

La conscience de l'écoulement du temps ne peut, en principe, nous venir que par une espèce de transposition dans l'espace. Nous sommes loin d'être seul de cet avis. A. Le Guennant le dit à sa façon : « nous percevons le mouvement sonore de la même manière que nous percevons le mouvement des corps » (3). Or, tout mouvement corporel nécessite l'espace.

(1) *Au commencement était le rythme,* Paris, Lemerre, 1913, p. 76.
(2) Temps musical et tempo, dans *Polyphonie, op. cit.,* p. 17.
(3) Dans *La musique des origines à nos jours,* de N. Dufourcq, p. 103.

§ 7. La musique et l'espace

L'être humain, étant à la fois tributaire du temps et de l'espace, nous pouvons à juste titre nous demander quels sont les rapports entre la musique et l'espace.

Le son, envisagé comme fréquence vibratoire, se passe dans le temps; par contre, l'intensité, qui dépend de l'amplitude de la vibration, se déploie dans l'espace.

Le rythme, à un moindre degré, fait appel à l'espace. Nous avons vu l'importance, la nécessité du mouvement pour le rythme et particulièrement pour le rythme sonore. Or, le mouvement nécessite temps et espace. D'autre part, les deux éléments essentiels du rythme sont la durée et l'intensité. La première est du domaine du temps, mais la seconde ? Plus l'intensité rythmique est forte, plus elle suppose d'espace pour la réaliser. Et si nous envisageons les qualités plastiques du rythme, celui-ci sera lié directement à la matière, à des éléments inorganiques ou organiques, tributaires à la fois du temps et de l'espace. Il y a donc avantage, pour l'éducation rythmique, nous le redisons, à baser le rythme musical sur le mouvement corporel afin de donner au rythme cette vitalité qui pousse à la création spontanée.

D'aucuns croient pouvoir s'en passer. Se rendent-ils compte que par la nature même de leur être, aussi bien que par hérédité, ils disposent inconsciemment d'un acquis rythmique et plastique vivant ? Ils ne font appel qu'à leur intelligence et copient les maîtres. Mais les maîtres ont puisé aux sources vives et ont enrichi leur intelligence d'éléments de vie; on peut même dire qu'elle s'est formée au contact continuel de la vie.

Le principe rythmique, plus que le principe mélodique ou harmonique, met l'espace à contribution, car il est le plus matériel. Par le mouvement nous prenons conscience de l'espace; par contre, l'espace nous aide à prendre conscience du mouvement et du temps en les limitant. Par les proportions des valeurs sonores, le rythme est temporel, par l'intensité il rejoint l'espace et par la plastique il devient matériel, enrichissant ainsi, au cours des siècles, l'art de la musique.

Il est encore un autre ordre d'idées qui sous la rubrique « la musique et l'espace » mériterait un développement spécial; mais il est plus directement lié à des conceptions philosophiques et, pour cette raison, nous le signalons simplement : sous un certain angle,

nous pouvons voir le rythme, la mélodie et l'harmonie comme étant de nature, respectivement, uni-, bi- et tridimensionnelle (le terme dimension étant pris dans un sens vital : la première dimension étant une propulsion vitale d'ordre linéaire, la seconde un étalement, comme la surface, la troisième ayant un contenu, comme le volume). Dans ce sens l'harmonie serait, plus que la mélodie et le rythme, de l'ordre de l'espace, c'est-à-dire du volume.

Peut-on ajouter, à titre de simple indication, que les « clairvoyants » disent que la musique se présente à eux, sous l'aspect de formes colorées, dans l'espace ? On trouvera, à ce sujet, des illustrations colorées, entre autre, dans *Les formes-pensées* (1).

(1) A. Besant et C. Leadbeater, Paris, éd. Adyar, 1925.

Chapitre III

LES SOURCES D'INSPIRATION DU RYTHME MUSICAL

§ 1. Introduction

Nous vivons dans une période d'hyperintellectualité. On surestime l'instruction, l'organisation rationnelle, l'intelligence concrète qui donne des résultats immédiats, tangibles, et on néglige la vie intérieure où sensorialité, sensibilité et intelligence sont unies en un tout harmonieux. On délaisse la nature qui nous entoure et on néglige de s'étudier soi-même.

Trop uniquement centré sur les productions des maîtres, ne perd-on pas de vue les sources auxquelles ils ont puisé et qui font passer dans leurs œuvres un continuel souffle de vie ? Souvent l'on croit créer, alors qu'on ne fait qu'imiter; on accommode les données des maîtres à son propre niveau; ignorant des lois de la vie, on ne se rend pas compte que le subconscient est envahi par la production d'autrui. Est-ce donc étonnant que si peu de compositeurs fassent œuvre personnelle ?

Certains artistes modernes ont réagi contre l'attitude intellectuelle et imitatrice et, par des retours en arrière, ont essayé de redonner à l'art une vigueur nouvelle. Ils se sont de nouveau approchés des sources vives susceptibles de vivifier la composition, l'interprétation et l'enseignement. On parle fréquemment de musique nouvelle. Elle ne peut venir que d'une attitude renouvelée à l'égard de la vie. Pour cela il faut relier la musique plus intimement et plus consciemment que par le passé aux sources vives de la vie et réagir contre tout ce qui tend à écarter la musique des lois naturelles, matérielles et spirituelles.

Bien des éléments que nous groupons autour du mot « source »

n'agissent qu'indirectement, souvent inconsciemment, mais n'en vivifient pas moins la création ou l'interprétation musicale.

Les sources vives de l'art sont accessibles à la plupart des êtres humains, mais ceux-ci se contentent trop souvent de développer un mimétisme artistique au détriment des dons créateurs. Par ignorance, ils assimilent sans discrimination le mauvais comme le bon; ce qui est particulièrement dangereux à notre époque, où des théoriciens et des compositeurs nous proposent des enseignements et des œuvres, sinon néfastes, du moins sujets à caution au point de vue de l'évolution musicale.

Parfois un instinct, une intuition, nous avertissent de ce qui est mauvais, bon ou parfait; mais rares sont ceux qui, à l'instar de l'abeille, savent de quelle fleur il faut extraire le suc. Et même, que se passe-t-il actuellement avec l'abeille ? L'apiculteur, dans son désir d'augmenter le rendement, entrave le processus naturel de sélection et d'élaboration en mettant devant la ruche du sucre ou de la mélasse. Aurons-nous ainsi du miel authentique ? En musique de même, inconsciemment il est vrai, on fait de la musique avec des éléments tout prêts à l'usage. On évite l'effort indispensable pour puiser aux sources vives et, sans s'en douter, on anémie l'activité musicale.

On se contente de formules rythmiques préfabriquées et on ignore d'où doit sourdre le rythme réel, la propulsion rythmique vitale; on apprend de belles mélodies et on néglige d'en improviser, de moins belles peut-être, mais qui sont nôtres, étant jaillies du tréfonds de notre être; on utilise des enchaînements d'accords tout préparés et on ignore le développement auditif, clé de la connaissance des intervalles et des accords; on utilise des formes musicales cristallisées : forme lied, sonate, fugue et autres, et on risque de rester captif de ces formes si l'on ne découvre pas la vie qu'elles recèlent.

Il y a, cependant, tout avantage à connaître les sources vives et à y puiser la vie musicale à l'instar des maîtres. La difficulté consiste à savoir comment puiser non seulement autour de soi, mais encore en soi-même.

Le domaine est vaste et, nous en convenons volontiers, on peut s'y perdre. Il n'est pas toujours facile de tirer un profit immédiat, pour la musique, des sources vives. Les grands maîtres l'ont fait. Ce n'est cependant pas un privilège réservé aux seuls grands créateurs; mais il leur a été donné, de par leur amour de la vie, de par leur sincérité, de par leur persévérance, d'approcher de très près les sources

vives et de voir ainsi leur horizon musical s'élargir constamment.

Le mouvement musical « Jeune France » exprime, dans un manifeste, le désir d'élargir et d'approfondir le sens de la musique : « La musique doit être une manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel. » Willy Tappolet a dit des compositeurs du groupe « Jeune France » : « Les représentants de ce mouvement (qui a été le point de départ d'un mouvement artistique national) sont attachants comme artistes et comme hommes... Ils ne se limitent pas à un seul domaine de la musique. Pour eux aussi, les cloisons étanches entre les divers moyens d'expression, entre l'art sonore, poétique et plastique, n'existent pas. Et ce n'est pas leur moindre mérite d'avoir retrouvé cette largeur de vue et d'activité qui fait d'eux des artisans profondément humains. »

Le but que se propose l'artiste, dira de son côté René Huyghe, est la valeur humaine et derrière l'œuvre d'art l'artiste cherche l'homme : « Lui seul est véritable, avec sa chair vivante, sous l'écorce qu'il s'est fabriquée. Et c'est lui qu'il importe d'atteindre. » Pour beaucoup de jeunes artistes, malheureusement, la technique seule compte. Là est l'erreur. « Il ne suffit pas, comme le dit Cl. Delvincourt, de répondre à la question : comment vais-je m'exprimer ? avant même de s'être posé la question : qu'ai-je à dire ? (1). » Et d'ailleurs, même la technique n'est pas limitée aux données extérieures : « C'est l'esprit qui fait la technique », dit Liszt. La musique ne perd rien à se servir d'un peu moins de technique et d'un peu plus de vie. D'après Carrel : « La technique sans une idée est la chose la plus dangereuse qui soit. »

Nous n'avons nullement l'intention de dénigrer la technique. Mais il n'y a pas d'incompatibilité entre un esprit largement ouvert à la vie totale et la technique musicale. Le jeu des mains au piano diffère-t-il beaucoup de la danse ? N'est-ce pas un jeu plastique des bras et des mains qui demande relaxation, souplesse, précision, intelligence du mouvement, sens de la beauté dans le geste ?

Quant à la technique de la composition, l'époque actuelle nous propose des formes innombrables. On en est submergé; que choisir ? Ne vaut-il pas mieux recourir directement à la vie ? C'est elle qui doit déterminer le choix, qui le crée en élaguant le superflu et en gardant l'essentiel. Les théories les plus rigoureuses ne parviennent pas à endiguer les flots puissants de la vie.

(1) Périodique *Olympia*, Salzbourg, nº 1.

L'art ne commence qu'avec l'éveil de la conscience artistique, avec le besoin d'exprimer la beauté. Les sources auxquelles puise l'art, par contre, ont existé de tout temps; elles sont dans l'homme et dans la nature. Avant de faire œuvre d'art, l'homme a dû accomplir des actes multiples, préparations inconscientes à l'expression de l'amour du Beau. Ses fonctions physiologiques, affectives, mentales et autres, préludent aux œuvres d'art à tel point qu'il est parfois impossible de faire la démarcation entre un bel acte inconscient et un acte conscient d'artiste. Ainsi des acteurs se sont-ils inspirés des gestes des enfants, gestes purs et expressifs, et de ceux des primitifs et des ouvriers, marqués par l'oisiveté ou par les durs travaux. L'art vrai est toujours près de la vie et ne diffère de celle-ci que par la volonté de créer de la beauté.

A l'encontre des autres arts, dont des vestiges concrets dévoilent les origines, la musique n'en a guère laissé de traces; sa naissance est entourée de mystère. Les instruments de la préhistoire musicale sont peu nombreux et insignifiants quant aux possibilités de l'expression psychique musicale, surtout en ce qui concerne la mélodie. Ce qui nous est parvenu par la voie de l'écriture est relativement récent et n'a que de lointains rapports avec les traditions orales, qui ont souvent des origines initiatiques et devaient être tenues rigoureusement secrètes.

Les origines de la musique, ses sources premières, restent donc presque impénétrables aux profanes. Le psychologue avisé tentera de reconstruire les phases les plus saillantes de l'évolution des arts, grâce à une observation circonspecte du développement de l'enfant; d'autre part, une étude de la musique des peuplades primitives lui sera d'un précieux secours dans la reconstruction approximative du passé (1).

Étant donné que le rythme sonore, vu sous l'angle du mouvement, est, en général, étroitement lié au rythme plastique, silencieux, nous pouvons trouver des sources d'inspiration rythmique dans tous les règnes de la nature. Elles sont souvent négligées par les musiciens quoiqu'ils soient, en général, des bénéficiaires inconscients des manifestations de la nature. Mais l'être humain ne résonne pas seulement sous l'emprise des impressions extérieures, sa propre nature lui est aussi une source d'inspiration.

(1) Voir chap. Ier, *Origine des instruments de musique*, de A. SCHAEFFNER, Paris, Payot, 1936.

Aussi, dans un tour d'horizon incomplet, que nous voudrions néanmoins évocateur, nous allons grouper les différentes sources directes, indirectes ou analogiques qui peuvent nourrir l'imagination motrice, la libérer de l'emprise de la mesure — utile en son temps — et favoriser ainsi la création individuelle.

§ 2. Les sources musicales du rythme

Il est naturel de chercher des sources rythmiques dans la musique elle-même. Il y a là un matériel tout prêt qu'il n'y a qu'à rassembler, retenir, imiter, exploiter. Ces sources directes, tout en offrant des avantages incontestables, peuvent cependant devenir une entrave pour le développement de la personnalité artistique. Les principales sources musicales du rythme sont au nombre de quatre : les chefs-d'œuvre des maîtres, les chants populaires, le plain-chant et la musique exotique.

A) *Les chefs-d'œuvre des maîtres*

L'enseignement traditionnel, basé sur le culte et l'imitation des maîtres, devient de plus en plus compliqué. Non seulement la liste des œuvres des maîtres actuels s'allonge et offre une variété quasi déroutante, mais la liste des noms des maîtres du passé, préclassiques ou autres, s'accroît grâce à l'activité des musicologues et des interprètes, qui nous révèlent des beautés qu'on se doit de connaître. Le nombre des œuvres et des maîtres n'est pas seul en cause; la variation des principes musicaux à travers les siècles constitue la difficulté majeure. L'horizon musical s'élargissant d'une part vers le passé, d'autre part vers l'avenir avec toutes les prouesses et les audaces des novateurs, comment ne serait-on pas perplexe devant tant de richesse, tant de variété, tant d'exemples à imiter ou à proposer !

Les maîtres, eux aussi nourris de tradition, se sont souvent enrichis au contact d'exemples musicaux impersonnels tels que le chant populaire, le plain-chant, la musique exotique. Ils ont ainsi enrichi leur vocabulaire, rajeuni leur inspiration et poussé des racines dans le génie populaire, favorisant parfois la naissance d'un art national dans des pays qui avaient suivi l'évolution générale de la musique et étaient restés sous l'influence de l'art classique, italien ou wagnérien. Par ces sources musicales diverses le rythme s'est particulièrement enrichi et dégagé de l'emprise de la mesure classique.

B) *Le chant populaire*

Au cours des âges, la création musicale des maîtres a été fécondée par le chant populaire, dont le rythme reflète souvent une spontanéité non bridée par les règles et les conventions. L'art polyphonique néerlandais, français et allemand des XVe et XVIe siècles l'avait adopté de pair avec le plain-chant. Mais c'est à partir du XIXe siècle que le chant populaire prend une importance historique dans l'évolution de la musique.

Dès le début de ce siècle, des musiciens des pays scandinaves s'intéressèrent au folklore musical et posèrent ainsi, parfois à leur insu, les bases d'un art musical national : Weyse au Danemark, Haeffner en Suède, Lindemann en Norvège, Pacius en Finlande. Dans certains pays, comme la France, l'intérêt pour le chant populaire s'est réveillé plus tardivement, mais a pris, une fois éveillé, un grand développement. Des musiciens se sont spécialisés dans la recherche des chants régionaux : A. Millien (Nivernais), Bourgault-Ducoudray (Basse-Bretagne), Vincent d'Indy (Vivarais), Guy Ropartz (Bretagne et Languedoc), Déodat de Séverac (Garonne), M. Emmanuel (Bourgogne), etc. D'autres, tels Weckerlin et Tiersot, ont propagé des chants populaires de diverses provinces. Les pays slaves ont aussi enrichi la musique moderne par la variété et la richesse des rythmes qui animent leurs chants et leurs danses : Tchécoslovaquie, Hongrie, Roumanie, etc. L'apport des rythmes espagnols a été particulièrement enrichissant pour la musique européenne.

Dans plus d'un pays, des compositeurs, s'inspirant du folklore, ont fondé une musique nationale : Glinka en Russie (*La vie pour le tsar*, représenté en 1836, a été décisif), Smetana en Tchécoslovaquie, Grieg en Norvège, Pedrell en Espagne. De plus, beaucoup de compositeurs des XIXe et XXe siècles se sont nourris de folklore. Faut-il citer quelques noms ? : Les cinq en Russie (Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgsky, Rimsky-Korsakow), Béla Bartók et Kodaly en Hongrie, Enesco en Roumanie, Chopin en Pologne, Sinding en Norvège, Sibelius en Finlande, Albeniz en Espagne, Gevaert en Belgique, Bovet, Doret et Jaques-Dalcroze en Suisse (1), Bizet et bon nombre de compositeurs en France. Rares sont les musiciens qui n'ont pas subi l'influence du chant populaire, ne fût-ce que pour échapper à

(1) Jaques-Dalcroze, non seulement s'est inspiré du folklore suisse, mais il l'a enrichi de nombreux chants d'un caractère populaire authentique.

l'emprise de l'influence italienne ou wagnérienne. L'Allemagne et l'Italie n'avaient pas à réagir contre une musique qui faisait partie intégrante de leur patrimoine. Quant à l'Angleterre, elle est restée longtemps fidèle à l'influence de Haendel et de Mendelssohn ainsi qu'à l'Oratorio et n'a connu que tardivement un essai de renouveau national.

C) *Le plain-chant*

Le plain-chant est caractérisé, comme la musique grecque, par un rythme libre, non mesuré. Sa pratique est donc éminemment propre à contrebalancer le rythme classique docilement soumis à la mesure. Mais il ne faut pas, pour autant, adopter la rythmique grecque comme base du rythme musical. Nous le verrons plus loin en traitant de la rythmique grecque, cette base est trop unilatérale, elle ressort d'un parti pris qui limite la théorie du rythme à une formule unique binaire : levé-posé. L'art ne se laisse pas embrigader dans une formule limitée. Le rythme et le mouvement qui lui est indispensable, partent souvent d'une formule ternaire : début, milieu et fin (anacrouse, crouse et métacrouse).

Il faut voir dans le plain-chant non pas les théories qu'on lui a superposées, mais la vie réelle, l'élan humain religieux, qui s'y expriment en toute liberté. Par là, le plain-chant peut être un des contrepoids les plus puissants à la métrique et au matérialisme musical. Il a eu dans ce sens une influence déterminante sur la musique moderne.

En parlant du plain-chant, nous pensons au rythme grégorien considéré en général, tel qu'il a jailli de la vie et non seulement à l'interprétation rythmique de Solesmes, qui a adopté un point de vue particulier. D'ailleurs, ici comme ailleurs, la théorie ne doit être qu'un point d'appui, un point de départ qui ne devrait en aucune façon aller à l'encontre de la spiritualité musicale ni de l'expression artistique. Si nous faisons des réserves, elles concernent donc surtout l'application servile de formules, en elles-mêmes stérilisantes. En ce qui concerne les bases théoriques — secondaires — du plain-chant, nous sommes aussi enclin à faire des réserves comme l'ont fait d'ailleurs des musiciens profanes et religieux, et parmi ceux-ci des bénédictins. Nous pensons, entre autres, à G. Houdard, Dom Jeannin, Dom Benoît de Malherbes. Le plain-chant vivant est celui dont parle saint Augustin et qui, entre autre, échappe dans les *jubilare* à la parole et à son rythme et où la joie s'exprime par des sons inarticulés; celui

qui exprime toute une gamme de sentiments humains par des rythmes de joie, de douleur, d'exaltation et par des rythmes plus subtils d'adoration, de vénération, de soumission, d'acceptation, de repentance. Seul l'esprit, dégagé des théories, peut atteindre à cette richesse d'expression. On l'oublie malheureusement trop dans les églises, où les chants les plus divers prennent souvent un même caractère, monotone et inexpressif. Que ne peut-on toujours dire avec Pierre Carraz : « Si donc un beau jour vous vous sentez en chantant quelques démangeaisons aux omoplates, réjouissez-vous : ce sera que des ailettes cherchent à naître et que le Rythme vous a élus. Et c'est la grâce que je vous souhaite (1). » Nous donnons plus loin (IIe Partie, chap. I, § 4) un exemple d'une phrase de chant grégorien avec chironomie et analyse.

D) *La musique exotique*

L'apport rythmique de la musique exotique mériterait à lui seul un volume. Et il ne s'agit pas ici d'un apport de simples formules rythmiques, mais d'un caractère rythmique qui dépasse le cas particulier et s'enracine dans le génie des races. Si nous disons « races » il faut encore, en premier lieu, situer le problème sous un certain angle ainsi que nous le faisons au chapitre IV : « Le rythme musical et les races ». Nous voici donc devant un problème fondamental de l'évolution de la musique, où l'esprit racial s'oppose en quelque sorte à l'esprit individuel. Aussi, la question se pose : peut-on faire sien le rythme d'une autre race ? Les formes extérieures, oui, mais son essence spirituelle, moins. Debussy a dit : « Croire que les qualités particulières d'une race sont transmissibles à une autre race sans dommage est une erreur qui a faussé notre musique trop souvent. » D'autre part, cependant, des musiciens ont pu élargir leur horizon de pensée et de sentiment et se sont enrichis au contact du rythme exotique sans pour cela faillir à leur message personnel. Cela présuppose, évidemment, un esprit ouvert, souple et fraternel. Quoi qu'il en soit, les rythmes exotiques les plus divers enrichissent actuellement notre patrimoine; ils nous convient et nous encouragent à approfondir la nature intime et vivante du rythme telle qu'elle se manifeste dans le folklore des diverses races.

(1) *Initiation grégorienne*, Genève, Le Lutrin, 1949, p. 114.

§ 3. Les bruits de la nature

Dès la plus haute Antiquité, les peuples de l'Orient, bien plus que nous, ont vu des éléments profondément inspirateurs dans la nature. Pour eux, comme d'ailleurs pour les Grecs, dont la conception du monde était déjà plus cérébrale, l'art, la science et la religion étaient étroitement unies et fortement pénétrées d'idées éthiques et philosophiques. Aussi peut-on dire que l'art de l'Antiquité était, surtout aux périodes d'apogée culturelle, plus complet que le nôtre. Pour les peuples anciens, l'art était à la fois le symbole de l'esprit et sa représentation. Ils connaissaient encore les éléments de la nature et les forces qui les animent; ils les représentaient sous des formes imagées, symboliques et s'en approchaient avec un respect religieux. L'état de conscience de l'homme des temps modernes, qui s'est grandement écarté de cette attitude impersonnelle et religieuse, est devenu plus passionnel, plus subjectif, plus individuel.

Les phénomènes de la nature n'incitent pas l'homme actuel, comme ses aïeux, à la dévotion, mais l'imagination artistique y trouve toujours un aliment et un stimulant. Nous connaissons l'amour de Beethoven pour la nature et savons que ses fréquentes promenades étaient pour lui un besoin impérieux; avec lui toute l'école romantique a puisé des éléments mélodiques et rythmiques dans la nature.

Certains bruits de la nature sont plus directement mélodiques, comme le vent, la pluie, le feu; nous y entendons non seulement de la mélodie panchromatique, mais aussi de la polyphonie. D'autres bruits sont plus rythmiques, comme le tonnerre, les vagues de la mer. Lignes rythmiques et sonores se confondent souvent, et leur allure, techniquement presque indéterminable, touche l'être dans sa totalité; elle réveille des sentiments, des émotions, des passions qui s'extériorisent par des attitudes physiques, par des mouvements, par des rythmes qui s'échelonnent entre la plus dense corporéité et les sentiments les plus éthérés. La contemplation des manifestations de la nature a pour toute âme un effet ennoblissant; pour les maîtres elle est, en plus, une source d'inspiration inépuisable.

§ 4. Le bruit des machines

Dans une ère machiniste comme la nôtre, il n'est pas étonnant que des compositeurs, subissant l'emprise de l'ambiance, aient cédé à l'appel de la machine. S'agit-il ici de rythme ou bien plutôt de

métrique ? Sauf exception rare, le doute n'est pas permis; on est en pleine métrique. Le bruit des machines peut avoir néanmoins son attrait et le rythme régulier peut avoir un effet incantatoire qui peut confiner à l'obsession, à l'envoûtement.

Pour Honegger, qui a écrit *Pacific 231*, la machine et particulièrement la locomotive ne sont pas que de la mécanique; il aime les locomotives comme si elles étaient des êtres vivants qu'il estime, comme les autres les femmes ou les chevaux (1). Son intention n'était pas d'imiter les bruits de la locomotive mais bien de rendre des impressions visuelles et un bien-être physique par une construction musicale. Celle-ci part d'une observation objective du rythme de la machine, paisible d'abord, s'accélérant jusqu'au « climax » de la machine en pleine puissance, en pleine vitesse. Le *crescendo* à la fois agogique et dynamique offrait un beau thème autour duquel pouvait se grouper une multitude de sensations et d'impressions.

A son tour, mais de façon plus audacieuse encore, Mossolow, dans *Fonderie d'acier*, entreprend de traduire les polyrythmies diverses qu'il a pu saisir dans le mouvement sonore des machines d'une usine, lançant à la fois leurs chansons précises et mathématiques. Les exemples de Honegger et de Mossolow ont fait entrevoir l'intérêt que peut avoir l'inspiration mécanique, particulièrement pour créer des atmosphères au théâtre et au cinéma. Avant eux, des musiciens parmi les plus grands, d'une façon plus modeste et moins caractéristique, ont chanté le rythme pendulaire de l'horloge, le tic-tac du moulin à eau, le rythme binaire ou ternaire des locomotives, celui, circulaire et ternaire, du rouet, et ceux, plus compliqués et plus variés, des métiers.

Les métiers ont inspiré les chanteurs, dilettantes ou professionnels, ainsi que les compositeurs : le forgeron, le scieur, le bûcheron, le tonnelier, les rameurs, les haleurs et combien d'autres gens de métiers ont créé des chansons, portés par le rythme de leur travail. Dans d'autres cas, surtout en Orient et chez les peuples primitifs, des chansons ont été créées pour faciliter et coordonner les travaux des champs ou autres. Plusieurs instruments de musique doivent même leur origine au maniement d'outils de toute nature. Il n'est que de lire l'ouvrage si documenté et si vivant d'André Schaeffner : *Origine des instruments de musique*, pour s'en convaincre.

(1) Lettre à Al. Mooser, dans la revue *Dissonances*, Genève, avril 1924.

§ 5. Les plantes

Lorsque nous étudions des phénomènes de la vie dont l'essence nous échappe, il est parfois intéressant et suggestif d'établir des parallèles entre les divers éléments et de les réunir en synthèses. Il nous est arrivé ainsi de comparer les différents règnes de la nature aux éléments fondamentaux de la musique et nous nous sommes demandé dans quel règne nous pourrions situer les premières manifestations du rythme, de la mélodie et de l'harmonie. Nous avons obtenu ainsi un parallèle suggestif entre les règnes minéral, végétal, animal et humain d'une part, et le son, le rythme, la mélodie et l'harmonie de l'autre.

En ce qui concerne le rythme, nous pensons non pas au rythme physique, inorganique, comme la vibration sonore, mais au rythme vivant, artistique. C'est dans le règne végétal que nous voyons naître le rythme qui est mouvement vivant ordonné. Sauf exception, il n'est pas sonore, parce que les mouvements qui lui sont propres sont presque toujours d'une extrême lenteur. Cependant, des savants ont pris intérêt à écouter, par exemple, la pulsation de la sève de certaines plantes, sève qui, du point de vue matériel, a de fortes analogies avec le sang humain; sève et sang ont, en effet, à un élément près, la même composition. Le savant hindou Boze s'est particulièrement distingué par ses expériences dans ce domaine.

Il suffit que le mouvement soit rapide pour être perceptible, comme dans le cas de la projection de graines par éclatement du réceptacle (gousse, capsule, etc.). Le sablier élastique, arbre de l'Amérique centrale, a des coques qui projettent les graines à une distance de 14 à 15 mètres en produisant une véritable explosion comparable à un coup de feu.

La plante pousse, respire, s'épanouit, se recroqueville, éclate ; elle nous montre l'expansion et la contraction, la rigidité et la souplesse; ses branches montent ou descendent, créant des schèmes rythmiques caractérisés par leur squelette; les vrilles, tournant en spirale, cherchent des appuis, s'accrochent. Que de mouvements qui, sans être musicaux, peuvent être inspirateurs de mouvements qu'il ne tient qu'à nous de rendre sonores ou, disons mieux, dont notre subconscient peut s'enrichir. Il faut pouvoir rejoindre, par delà les arts, le tréfonds humain, les attitudes de l'âme et du corps. Ces attitudes ont une

importance très grande pour la nature du rythme individuel et donc pour celle de la création artistique.

Pour clore, nous tenons à rappeler l'admirable livre de K. Blossfeldt : *Urformen der Kunst*, déjà cité, qui illustre les apports suggestifs du règne végétal pour « l'évocation musicale ». Des éléments végétaux fortement agrandis révèlent une extraordinaire beauté dans les proportions, résultant du mouvement et du rythme même du monde végétal.

§ 6. Le chant des oiseaux

Quand on écoute le chant d'un oiseau, il est difficile d'établir son rythme avec précision, rythme que d'aucuns lui refusent. Il est d'une telle variété, d'une telle souplesse, qu'il déroute les plus tenaces à vouloir le transcrire. Aussi nous a-t-il semblé, comme à bien d'autres d'ailleurs, que le seul moyen de le retenir, est de le traduire dans des mots et des phrases. C'est d'ailleurs ce qui m'est arrivé avec un rossignol, sans l'avoir voulu, un soir qu'il m'empêchait de m'endormir, chantant inlassablement à deux pas de ma fenêtre ouverte. C'est comme si brusquement il s'était mis à s'exprimer dans un langage mi-chanté, mi-parlé. Nous empruntons au tome II de notre ouvrage *L'oreille musicale* (1) quelques phrases caractéristiques, parmi bien d'autres, que nous avons cru entendre :

« Que oui, que oui, que oui !
« Veux-tuuu, tuuu, tuuu, la théorie de Liszt ?
« Tuuu, tuuu, tu es un imbécile, je te dis !
« Tu ris, tu ris, tu ris, dis ?
« Vaut-y, vaut-y, vaut-y, vaut-y un radis ?
« Rrrr, qui te l'a dit ? »

Dans la *Technique de mon langage musical* d'Olivier Messiaen, nous lisons, à la page 27, au sujet du chant des oiseaux : « Paul Dukas disait : « Écoutez les oiseaux, ce sont de grands maîtres », et Messiaen continue : « J'avoue n'avoir pas attendu ce conseil pour admirer, « analyser et noter des chants d'oiseau. Par le mélange de leurs « chants, les oiseaux font des enchevêtrements de pédales rythmiques « extrêmement raffinés. Leurs contours mélodiques, ceux des merles « surtout, dépassent en fantaisie l'imagination humaine. Comme ils « emploient des intervalles non tempérés plus petits que le demi-ton,

(1) E. Willems, Genève, Pro Musica, 1946, p. 67.

« et qu'il est ridicule et vain de copier servilement la nature, nous « allons donner quelques exemples de mélodies genres « oiseau », qui « seront transcription, transformation, interprétation des fusées et « des roulades de nos petits serviteurs de l'immatérielle joie. »

Messiaen a l'air d'ignorer la supériorité, à notre avis incontestable, du rossignol sur les oiseaux chanteurs, tant par la variété rythmique que mélodique. Mohammed Zérrouki dans un article « La musique arabe » écrit à propos du rossignol : « Il n'est pas impossible que le chant du rossignol ait été la base de nos chants arythmiques (1). »

Peu de compositeurs se rendent compte combien le subconscient est saturé d'éléments qui, sous l'influence d'un certain état d'âme, surgissent à la lumière de la conscience sous une forme méconnaissable au premier abord. Par une introspection minutieuse on arrive parfois à retrouver l'impression qui fut le point de départ d'une forme musicale. Une mélodie qui me poursuivait et qui me semblait connue, se révéla finalement être la transposition et le développement du chant très particulier d'un coq enroué ! Et vais-je attirer les foudres des admirateurs de Beethoven, si je fais un rapprochement entre le thème rythmique de la Ve Symphonie et un chant d'oiseau ? Or, ce chant, je l'ai entendu mainte fois. Certains coqs ont exactement ce même thème. Il a pu surgir du subconscient du compositeur et, adapté à un état d'âme particulier, devenir le support sonore du thème de la Ve. Un même thème peut prendre les inflexions les plus diverses; au gré de l'inspiration il devient doux, léger, aérien ou fort, puissant, impétueux.

Voici un fait curieux du même ordre : en mai 1784, Mozart acquit un sansonnet (étourneau) qui sifflait le thème de l'*allegretto* du concerto en *sol* majeur, écrit par lui deux semaines auparavant (*sol* dièse et les roulades avec les 5 premières mesures de l'*allegretto*). Le sansonnet a-t-il imité le thème de Mozart, ou inversement, Mozart a-t-il été inspiré par un chant de sansonnet ?

Nous pouvons dire que, dans leur ensemble, les chants d'oiseaux possèdent tous les rythmes premiers et même une richesse qui dépasse celle qu'offre la liste des pieds grecs. Le livre de A. Voigt en donne une illustration péremptoire (2). On dira que c'est là un détail sans

(1) La *Revue internationale de Musique*, printemps 1952, p. 62.
(2) *Vogelstimmen*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1920.

importance pour la musique. J'ai plutôt tendance à croire que le chant des oiseaux nous met en présence d'un mystère qui dépasse notre raison raisonnante et qui est bien, dans la plupart des cas, de l'ordre de « l'immatérielle joie » dont parle Messiaen. Le chant des oiseaux peut aussi être la manifestation de sentiments divers sous leur aspect primordial, où valeurs objectives et subjectives se confondent. Gœthe a parlé des archétypes des plantes; n'y aurait-il pas aussi des archétypes rythmiques des sentiments ? L'étude de Schweitzer sur l'œuvre de Bach (1), entre autre, nous autoriserait à le croire.

§ 7. Les animaux

Les cris des insectes et des animaux peuvent aussi, quoique dans une faible mesure et d'une façon souvent imperceptible, meubler l'imagination motrice du compositeur. Il n'est pas de phénomène sonore dans la nature qui n'atteigne le subconscient du musicien. Et chaque son n'est-il pas l'indice d'un mouvement, d'une propulsion intérieure ?

Quant aux mouvements des animaux, ils ont inspiré non seulement les peintres et les poètes, mais aussi les musiciens. On retrouve dans mainte composition le galop du cheval, la marche de l'éléphant, le dandinement du canard, le sautillement des oiseaux, leur vol, ainsi que celui des papillons, le bondissement des fauves. Tous ces mouvements d'un rythme si pur, si franc, souple ou puissant, parlent à l'imagination et emportent l'adhésion de notre dynamisme corporel. Que ces mouvements sont loin des formules écrites et comme ils traduisent en d'innombrables variantes, l'actualisation de l'élan vital !

§ 8. Le langage et la poésie

Durant de longs siècles, le rythme de la musique a été si étroitement lié à celui de la parole et de la poésie, qu'en théorie on ne les séparait pas et que le rythme musical était directement tributaire de la métrique poétique. Plus tard la musique s'est libérée de cette tutelle; elle est devenue indépendante. Cette indépendance n'est cependant pas absolue car souvent, même de nos jours, la musique garde l'empreinte du rythme oratoire.

Le problème des rapports entre la musique et le langage est

(1) *J. S. Bach*, Breitkopf & Härtel, 1905.

plus complexe qu'il ne paraît au premier abord; il nous entraîne à considérer leur origine respective et à rechercher si l'une des deux activités humaines a précédé l'autre. Certaines conceptions à l'emporte-pièce présentent soit le langage comme précédant la musique, soit le contraire : « La musique est fille du Verbe... elle dérive directement du phonétisme verbal et cela sans contradiction possible » (L. Danion). « Le langage est le moule d'où sortent tous nos rythmes » (M. Emmanuel). Ou bien : « La musique qui est la source de tous les rythmes et qui est une langue naturelle a nécessairement devancé, dans ce qu'elle a d'essentiel, toutes les langues de convention que le besoin de communiquer les idées a fait établir » (Momigny). « La musique est antérieure historiquement à la poésie ; c'est à elle que le lyrisme a emprunté les lois de son organisation », «... preuve de l'influence préalable sur le langage poétique d'une rythmique musicale préexistante » (J. Combarieu).

Le problème est mal posé. On ne peut opposer ainsi le langage et la musique. Tous deux sont tributaires d'éléments premiers communs qui sont : le rythme (durée, intensité et plastique), l'acuité sonore, le timbre, le sens (expression de pensées, de sentiments ou de sensations). D'autre part, leur origine se perdant dans la préhistoire, il est difficile de les confronter. La réserve s'impose donc. Néanmoins, la psychologie comparée peut nous donner, une fois de plus, de précieuses indications. En principe, l'enfant peut chanter avant de parler; en fait, si l'on excepte les sons inarticulés que pousse l'enfant avant de parler, la plupart des enfants parlent avant de chanter; est-ce une question d'éducation ? Dans le règne animal, la musique et le langage, pris tous deux dans le sens le plus large, se trouvent unis dans des expressions sonores (cri-appel, cri-signal, etc.) sans qu'on puisse spécifier s'il s'agit de musique ou de langage. Le chant de l'oiseau, par contre, nous introduit plus directement dans le domaine de la musique et serait un argument en faveur de la priorité de la musique.

On peut dire, d'autre part, que la musique est un élément plus général que le langage articulé. Aussi dirons-nous : « la musique est un langage » plutôt que « le langage est une musique ». Au point de vue spirituel, tous deux prennent naissance dans un besoin d'expression, de communication; au point de vue matériel, les deux utilisent le son et le rythme; le langage mimique, non sonore, est essentiellement de nature rythmique. Quant à la poésie, elle est un langage

musicalisé, en ce sens qu'elle donne plus d'importance au rythme et aux sonorités que le langage courant.

Les musicologues, en général, ne poussent pas les études du rythme jusqu'à ses origines premières. Ils rattachent notre musique à la musique grecque, la reliant à la rythmique de la poésie grecque. Celle-ci comporte évidemment des rythmes qui s'adaptent parfaitement aux besoins musicaux; à tel point que R. Westphal, dans un remarquable ouvrage (1), a cru pouvoir démontrer la parfaite conformité du rythme de la poésie grecque avec celui de la poésie et de la musique modernes.

Croire que le rythme musical n'a sa source que dans la rythmique grecque est une grave erreur. Pourtant, cette conception a bien des adeptes. Dès la fin du xve siècle, il a existé en France un mouvement humaniste qui entraîna des musiciens à représenter les mètres anciens avec les moyens rythmiques de la musique proportionnelle. Au xvie siècle, Antoine de Baïf fut un des adeptes fervents de cet humanisme; il tenta, comme d'autres, d'introduire la versification « mesurée à l'antique » dans son pays et entraîna dans son sillage des musiciens de valeur comme J. Mauduit et Cl. Le Jeune. « En Allemagne, nous dit Édith Weber, les essais pour exprimer les mètres antiques avec les moyens de la musique proportionnelle remontent au xive siècle. Les « Flores musices » de Hugo de Reutlingen (1332) contiennent des distiques scandés (2). » En Italie, le même mouvement humaniste se retrouve à partir du milieu du xve siècle avec Léon Battista et Leonardo Dati. Toutes ces tentatives étaient vouées à l'échec, car elles n'étaient pas en mesure de réagir avec succès contre l'importance croissante de la mesure.

Les relations entre la poésie et la musique dépassent de loin les théories grecques. Les dénominateurs communs, leurs sources humaines communes permettent à la musique de s'inspirer du langage et particulièrement de la poésie, du point de vue, non seulement de la souplesse et de la variété rythmiques, mais aussi de l'intonation et du sens poétique. Les poètes, surtout ceux qui, comme E. Verhaeren, ont écrit en vers libres, nous introduisent dans un monde rythmique vaste comme la vie. Et les poètes subtils que sont un Baudelaire, un Verlaine, ont enthousiasmé et inspiré maint compositeur.

(1) *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach.*
(2) La *Revue internationale de musique*, n° 12, printemps 1952, p. 24.

Vladimir Fédorov, dans un article suggestif (1), souscrit à l'idée de P. Bekker que « Les rapports du langage et de la musique nous apparaissent comme la clef de voûte des problèmes de la musique actuelle. » Nous n'irons pas jusque-là, mais savons à quel point les compositeurs comme Dargomijsky (particulièrement dans *Le convive de Pierre* où la musique fait place à une sorte de récitatif) et Moussorgsky (entre autre dans le n° 1 des *Enfantines*, où il y a 27 changements de mesure sur 53), se sont inspirés du langage; ce dernier a été même particulièrement attiré par le langage des enfants et des déshérités.

D'après Paul Bekker, qui essaie de faire le point pour son époque : « Les rapports du langage et de la musique nous apparaissent comme la clé de voûte des problèmes de la musique actuelle : dès qu'on se pose, non pas quelque question spéciale d'esthétique, de style ou de technique, mais la question interrogeant la musique sur son essence, sur son destin en notre époque d'incertitude et de transition ... (2) » Vladimir Fédérov qui rapporte cette citation dans la revue *Polyphonie* (3) conclut de son côté : « A la vivante source moussorgskienne — et non encore une fois, à celle de Tchaïkovsky, Rimsky-Korsakow, Rachmaninow, et Glazounow — iront puiser les soviétiques, lorsque pour créer un nouveau langage de la masse, ils voudront associer à nouveau indissolublement les rythmes humains et vrais de la parole et du son. » Mais la musique, dès qu'elle s'est libérée de la théorie philosophique ou scolastique, s'est toujours rattachée au moins à deux sources importantes qui sont la danse et la parole. D'ailleurs Vl. Fédorov voit aussi deux sources immédiates au rythme musical : « le geste, c'est-à-dire le mouvement corporel, et la parole. L'un plus primitif; l'autre, beaucoup plus subtil et beaucoup plus souple. Selon les cas, prédominance de l'un ou de l'autre; mais point de musique où ils ne soient présents tous deux, intimement liés » (4).

Nous venons de voir à quel point le langage a influencé la musique. Inversement, la musique a influencé la poésie. Des poètes à tendances « musicalistes » ont même été jusqu'à fabriquer des mots de toutes pièces en se servant de syllabes arbitraires au point de vue du sens mais suggestives au point de vue du rythme et de la sonorité. Rabelais,

(1) Paroles dites, Paroles chantées, dans *Polyphonie*, Paris, Richard-Masse, 1948, p. 80.

(2) Langage et musique dans *Revue musicale*, n° 148, p. 83.

(3) *Op. cit.*, p. 79.

(4) *Id.*, p. 76.

dans cet ordre d'idée, fut un précurseur. Parmi les modernes, nous citerons Henri Michaud qui, ainsi que d'autres (1), n'a pu résister à l'attrait de la musicalité du poème séparée du sens sémantique. Les onomatopées et les comptines sont du même ordre. Il nous est arrivé personnellement d'écrire spontanément, pour une suite de compositions musicales destinées à être vocalisées, des paroles nées de l'association arbitraire de syllabes s'accordant avec la musique : consonnes plus dures ou plus douces, voyelles plus mates, plus éclatantes, plus grosses, plus fines. La prosodie était parfaite et comportait des *crescendo* et des *diminuendo* (par exemple, le *crescendo* : dora, tora, kora, skanda), des répétitions avec inflexions différentes selon que la dernière note monte ou descend (o ménalé, o ménala, etc.); le *Chant d'amour*, le *Chant du Barde*, la *Plainte*, se chantaient avec des consonnes et des voyelles appropriées, le rythme des mots se mariant à celui du texte musical. Ces *Chants de partout et de nulle part*, laissaient à l'audition une impression de langage réel. Le « be-bop » dans le jazz, part du même principe poussé à l'extrême.

Un détail typique de l'évolution musicale en rapport avec le texte nous est donné par A. Honegger. A l'encontre de l'usage courant dans le chant, où l'on donne une importance première, parfois même (hélas !) exclusive aux voyelles, porteuses du son, Honegger donne une grande importance aux consonnes (*br*asero, *cl*airement, e*ff*rayant); parfois aussi il déplace l'accent en faveur de la valeur expressive de certaines syllabes (*in*ouï, *la*boure et non pas inou*ï*, la*bou*re) (2).

Par les quelques éléments que nous avons relevés, on peut se rendre compte du chemin parcouru depuis l'époque où Lully s'inspirait de la Champmeslé. Mais, comme l'art n'est pas imitation, mais plutôt limitation en faveur d'un style et équilibre entre la vie inconditionnée et la mesure, la pratique rythmique est appelée à se dégager des formules et à s'inspirer le plus directement possible de la vie. Et si le compositeur, en tant qu'homme, a du style, son œuvre portera la marque de son individualité à travers les mille détails plastiques que le langage peut conférer au geste sonore. Ce qui importe avant tout, c'est qu'un souffle de vie puisse passer à travers les mots et les notes. Un minimum de théorie est nécessaire, indispensable; mais il n'a pas le droit de limiter le jaillissement créateur.

(1) Voir à ce sujet *Sortilège des mots*, de Matila Ghyka.
(2) Interview à la Radio en 1952.

§ 9. Les mouvements humains

Si l'on peut discuter à perte de vue sur les rapports entre le langage et la musique, il n'en est pas de même en ce qui concerne le geste et le mouvement humain par rapport au rythme. Nous avons essayé de montrer au chapitre I, paragraphes 4 et 5, à quel point la nature même du rythme est liée au corps et à la vie physiologique et combien il se différencie, à ce point de vue, de la mélodie et de l'harmonie (voir les deux petits schémas, paragraphes 4 et 5). Nous savons — soutenu par l'avis de la plupart des auteurs qui ont traité de la question — que l'instinct créateur est influencé, en général, inconsciemment, par le battement du cœur, la respiration, la marche. Et que de mouvements humains, plus volontaires, rendus sonores, ont enrichi le rythme musical !

Le rythme sonore n'est qu'un cas particulier du rythme, qui peut se présenter sous d'autres aspects, tels que rythme graphique, plastique, sculptural. Dans sa nature intrinsèque, le rythme est un élément primordial qui existe dans toute chose. A tel point qu'on peut dire, nous l'avons vu, qu'il est un élément prémusical comme le son, puisque la musique commence en réalité avec la mélodie qui en est le cœur même. La mélodie a donc la primauté, alors que le rythme, en tant qu'élément formel par excellence de la musique, a la priorité.

Lorsque nous prenons le corps humain comme source d'inspiration du rythme, nous établissons une distinction, voire une opposition, entre le rythme et la mesure. Il y a certes des mouvements réguliers comme la marche, le balancement des bras et les mouvements physiologiques mentionnés plus haut; mais ces mouvements, rythmes vivants, sont d'une tout autre nature que les rythmes cérébraux métriques. Les mouvements humains restent inspirés par la vie; ils ne sont jamais identiques; ce sont des normes représentant la moyenne des diverses valeurs irrationnelles. Ils jaillissent du grand mystère de la Vie et existent à la fois matériellement et spirituellement. C'est là le secret de leur pouvoir créateur. Traduits en musique, ils représentent des fonctions vitales dont les facettes innombrables peuvent meubler à l'infini l'imagination créatrice.

Aussi, le rythme individuel de la marche, par exemple, ne réside-t-il pas tant dans l'élément binaire, pareil chez tous les individus, que dans le tempo, la nature de la marche (raide, souple, etc.). Les êtres

humains ont des rythmes, des marches qui varient selon le tempérament. Il en est de même de bien des mouvements.

Notons, en passant, que les rapports entre les mouvements physiologiques et la musique ne sont pas à sens unique. Plusieurs musiciens, compositeurs ou exécutants ont cru remarquer que, dans certains cas, le pouls s'adapte à la musique. On connaît aussi la puissance excitante d'une série de coups frappés, réguliers, qui atteignent directement la pulsation du cœur. Ces exemples confirment le lien intime existant entre le pouls et la musique. Un des plus beaux exemples connus est celui cité par R. Dumesnil (1) concernant Grétry, dont le pouls s'adaptait au changement de tempo des chants qu'il chantait. De même la musique peut-elle régler la marche, la course en soutenant l'effort, soit pour le régulariser, soit pour l'intensifier ou le diminuer. Certains efforts de longue haleine ne peuvent être poursuivis que par un ralentissement du rythme normal, instinctif (par exemple une longue montée à bicyclette, faite lentement grâce à l'adaptation du mouvement à un chant d'un tempo lent).

D'après A. E. Cherbuliez, le rapport entre le pouls et la musique peut influencer le jugement des durées : « L'exactitude du jugement des durées est plus grande quand l'unité de temps est en conformité avec le rythme du pouls de l'exécutant (2) »; ce qui prouverait, une fois de plus, l'influence du pouls dans la musique.

Par son livre *Arbeit und Rhythmus*, écrit en 1896, Karl Bücher a été un des premiers à attirer l'attention sur la valeur des mouvements du corps humain pour l'art musical et particulièrement pour le rythme musical. A son époque, malheureusement, on confondait généralement rythme et mesure; aussi ne peut-on lui faire grief d'en avoir fait autant. Cette confusion n'a d'ailleurs pas grande importance dans la thèse qu'il soutient; mesure et rythmes primitifs vont fréquemment de pair, car le mouvement mesuré peut rester vivant comme dans les travaux corporels. Bücher parle de la nature rythmique des travaux des peuplades primitives et montre comment, du travail, sont nées des chansons dans les différents pays. Certains travaux se font sur des alternances rythmiques (les paveurs des rues en donnent un bon exemple chez nous). D'autres travaux exigent la simultanéité, la mesure dans le mouvement, par exemple ceux dans lequel un gros

(1) *Le rythme musical, op. cit.*, p. 35.
(2) Dans *Premier congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 36.

effort collectif doit être fourni (déplacer de grosses masses, hisser des colis, haler des bateaux, ramer, etc.). Selon la nature des travaux, le rythme peut être silencieux ou sonore, donnant ainsi, directement ou indirectement, des thèmes musicaux.

Faut-il rappeler la gamme riche et variée des mouvements humains ? Le jeu (course, sauts, balancements, élévation, chute, attaque, retrait, etc.) ; l'amour (caresse, désir, mouvements des hanches parfois rendus plus excitants par l'emploi de petits instruments sonores); le culte et la magie; les divers travaux nécessaires pour la nourriture (chasse, pêche, culture, etc.), pour le vêtement, l'habitation, les bateaux; la guerre avec les mouvements agressifs qu'elle inspire. Depuis le début du siècle, une documentation d'une richesse étonnante nous donne des exemples de rythmes et de chants inspirés par les divers mouvements humains, particulièrement chez les peuplades primitives où même les claquements de langue et autres mouvements particuliers font partie de l'expression musicale.

Les compositeurs de toutes époques se sont inspirés des gestes, des mouvements et des attitudes humaines, souvent à peine perceptibles, comme ceux qui émanent des sentiments nobles, tels que la vénération, l'adoration, l'offrande, l'humilité. L'œuvre de J.-S. Bach, pour ne prendre qu'un exemple entre plusieurs, est suggestive à ce point de vue (1).

§ 10. La danse

A elle seule, la danse, en tant qu'inspiratrice de la musique, demanderait un volume. Danse et musique se tiennent de très près et cela particulièrement par l'importance du rythme dans ces deux arts. De tout temps, ils ont été intimement liés. Nous ne nous attarderons pas à en donner des exemples; nous voulons plutôt parler de la nature respective du rythme dans la danse et dans la musique et de la priorité historique des deux arts.

On pourrait croire, au premier abord, que la nature du rythme est identique dans les deux arts. Ce qui est pareil, c'est la nature profonde du rythme, sa corporéité. Dans l'application il prend cependant des aspects différents, voire opposés, en ce sens que le rythme forme dans la danse une continuité plus homogène que dans

(1) Voir les exemples donnés par A. Schweitzer dans *J. S. Bach, le musicien-poète*, *op. cit.*

la musique, où la nature même des notes musicales, des intonations à des hauteurs différentes, fractionnent le rythme en valeurs déterminées. Walter Howard, dans *La musique et l'enfant* (1), développe de façon intéressante le thème de l'opposition des deux rythmes. Cependant, danse et musique peuvent se rejoindre dans le rythme. Cela a lieu, d'une part, dans tous les mouvements de la danse où l'attouchement des pieds au sol prend une importance et où le danseur (comme aux Indes, par exemple) rend sonores son geste ou ses mouvements, en mettant des grelots aux pieds; d'autre part, par exemple, lorsque le chanteur s'entraîne à obtenir, dans une suite de sons, un legato parfait et une homogénéité dans le *crescendo*, le *diminuendo* ou dans une égalité de l'intensité sonore. Ces exercices peuvent commencer par la liaison des différentes voyelles sur un même son, puis sur des sons de hauteur différente, pour passer ensuite à la liaison de syllabes avec des consonnes offrant, selon leur nature, des difficultés croissantes. Les instruments à cordes et à vent comportent aussi des exercices d'homogénéité dans les nuances rythmiques. Il n'y a que le piano et le clavecin qui sont, comme les instruments à percussion, implacablement soumis au morcellement rythmique. Aussi pouvons-nous dire du musicien, jusqu'à un certain point, ce que G. Patané dit du danseur : « Le vrai danseur fait sentir la mesure sans la marquer (2). » Que de musiciens, pianistes surtout, hachent leur musique au lieu de la laisser s'écouler. Le terme « rythme » vient, ne l'oublions pas, de la racine grecque : *rheô* = je coule. Souvent le rythme doit couler, aussi bien dans la musique que dans la danse.

Dans la danse, le rythme se présente dans son sens le plus complet, où temps et espace, à la fois, le conditionnent dans une unicité parfaite. Le dynamisme plastique peut protéger le musicien de ce cérébralisme stérilisant qui se veut parfois « cosmique » mais qui n'est souvent que spéculation stérile, éloignant l'artiste de ce qui devrait être son axe de référence : l'amour du beau, du beau conjointement matériel et spirituel. Moins liées à la forme cristallisée, la musique et la danse restent plus près du rythme inconditionné.

La vraie danse est de la plastique pure. Elle peut exister par elle-même, sans musique. Par l'adjonction de la musique elle s'accroît de tout ce qui peut pénétrer en l'âme humaine par l'oreille. La

(1) Paris, P. U. F., 1952, pp. 58 et suiv.
(2) *Be-bop ou pas Be-bop*, Genève, Sabaudia, 1910, pp. 53 et 56.

musique, plus indépendante que la danse et plus complète de nature, gagne en corporéité par l'adjonction de la danse. Il se fait que dans l'union des deux arts bien des erreurs (des excès de cérébralité surtout) dénaturent à la fois la musique et la danse. C'est là un fait regrettable dû à l'imperfection artistique. Les erreurs n'empêchent cependant pas les deux arts de s'unir pour s'exalter mutuellement. La musique peut donc s'inspirer de la danse.

D'aucuns ont voulu voir dans le rythme le point de départ primordial, commun à tous les arts. Jean d'Udine, dans *L'art et le geste*, a même tenté de démontrer que la danse, art essentiellement rythmique, a précédé la musique et lui a donné naissance : « historiquement c'est la danse qui a dû engendrer la musique » ou « la musique est née de la danse ». En réalité, nous n'en avons aucune preuve et il est permis de douter de la validité de ces affirmations. Les documents les plus anciens, concernant la danse et la musique, ont presque tous trait à des cultes religieux ou magiques. Pour J. Combarieu : « L'incantation est le prototype de l'art musical. » Il dit aussi : « Une loi de la magie est la répétition... on peut rattacher à la magie musicale le principe du rythme. » Bien des auteurs voient dans la magie le point de départ des danses nègres. Y a-t-il un autre point de départ plus simple, plus naturel, plus logique ? Pour les matérialistes, le mouvement corporel serait le point de départ du rythme et de la danse, qui serait antérieure à la musique. A cette affirmation nous pouvons opposer le raisonnement suivant : Si la danse est la joie de se mouvoir et que la musique est celle de chanter, alors les deux arts ont comme source commune l'émotion et non le dynamisme. Le corps dans la danse, de même que le rythme dans la musique seraient, au même titre, le support nécessaire à l'extériorisation émotive. N'est-ce pas ainsi que nous trouvons à la fois, chez l'enfant joyeux, mouvements et chantonnements réunis, nés simultanément de l'émotion ? C'est aussi dans ce sens que nous trouvons déjà danse et éléments mélodiques réunis dans le règne animal. Si nous estimons que la source réelle de l'art doit être cherchée dans l'émotion, dans la sensibilité plutôt que dans les éléments matériels mis à contribution, alors danse et musique doivent être mises sur le même rang et la danse ne précédera donc pas la musique et, encore moins, lui donnera naissance. Mais, étant donné les sources communes aux deux arts, il est permis de considérer la danse comme source d'inspiration de la musique.

§ 11. Les autres arts

A un titre moindre que la poésie et la danse, les autres arts peuvent vivifier le rythme musical. Que ce soit consciemment ou inconsciemment (voir § 13 : Sources inconscientes), les arts, dans leur ensemble, peuvent aider le musicien à acquérir un sens général du rythme. Ceci ne concerne pas seulement les adultes mais aussi les élèves, qui, à notre avis, sont centrés de façon trop unilatérale sur le rythme musical, dont les théories, souvent étroites et erronées, éloignent des sources vitales du rythme.

Chaque art a ses caractéristiques, sa matière propre et sa technique particulière, mais dans tous les arts les éléments humains essentiels sont mis à contribution dans l'expression de la beauté. La musique est, dans ce sens, l'art le plus représentatif, et a été considérée de ce fait, surtout depuis environ un siècle, comme l'art par excellence. Dans toutes les disciplines artistiques, des créateurs ont tendu, à travers leur art, vers une certaine évocation musicale.

Bien des artistes parmi les plus grands ont senti les liens subtils qui unissent la musique à l'architecture et ces liens n'ont pas été mis en doute. Il n'en est pas tout à fait de même des liens unissant le rythme plastique au rythme musical. Cela provient surtout des erreurs théoriques qui ont dénié aux arts soi-disant statiques, toute qualité de mouvement. Nous avons déjà relevé cette erreur. Ce n'est pas, par exemple, parce qu'il nous est loisible de dessiner une vague à rebours de son mouvement propre, c'est-à-dire d'avant en arrière, que le mouvement du dessin n'existe pas. N'est-il pas plus normal de dessiner la vague selon son rythme réel et, donc, de regarder la reproduction en revivant le mouvement plutôt que de la regarder comme un sujet statique ?

On pourrait objecter qu'il vaut mieux s'inspirer directement de la nature plutôt que des œuvres qui l'interprètent. Évidemment, la nature est la grande inspiratrice; mais si l'artiste a réussi à la recréer sous un de ses aspects particuliers, il nous rend cet aspect accessible; nous pouvons ainsi participer, grâce à notre réceptivité, à la création artistique d'autrui; il pourrait sembler même qu'un peu de la grandeur de l'artiste rejaillisse sur nous et nous élève un moment à son propre niveau. Dom Mocquereau a raison de dire : « Il n'y a qu'une seule rythmique générale », car nous retrouvons, en effet, la parenté

de tous les rythmes dans l'imagination motrice présente dans toute création artistique.

Il est évidemment indispensable, pour pressentir de façon vivifiante la parenté rythmique de tous les arts et les possibilités de leur influence réciproque, de se libérer des règles en faveur des lois, des lois en faveur des principes, des principes en faveur de l'amour de la vie; l'amour conçu sous l'angle de la beauté qui se reflète dans tout art authentique, dans tout rythme vivant.

§ 12. Les instruments de musique

L'origine de la musique est en grande partie liée aux instruments de musique eux-mêmes. Certaine thèse matérialiste veut que la musique soit née par le simple fait que l'homme s'est aperçu que certains objets (corde d'un arc, etc.) donnaient un son, ou qu'on pouvait produire des sons en soufflant, à l'instar du vent, dans un roseau. Les animaux aussi ont dû s'en apercevoir ! Certes, l'expression de la musique est liée aux lois matérielles du son, mais elle provient avant tout du désir de s'exprimer par le rythme sonore. Le chant, d'autre part, n'a pas dû attendre l'invention des instruments de musique pour servir de moyen d'expression; il a une origine plus spirituelle.

Cependant l'invention des instruments à musique a exercé une influence sur la musique et sur les rythmes musicaux des diverses civilisations. La création musicale peut donc être inspirée par certains instruments. Comme le sujet est trop vaste pour être traité à fond, nous nous bornerons à quelques remarques générales.

Il est clair que les *instruments à percussion* (tam-tam, tambour, etc.) donnent au rythme un caractère à la fois primitif et cependant riche et raffiné au point de vue plastique. Nous sommes ici à la naissance du rythme musical; il est dans son domaine propre où il ne subit d'autres lois que les siennes propres. Il est vivant, physiologique et par conséquent plastique. Il n'est donc pas étonnant que les compositeurs actuels, dans leur désir de puiser aux sources vives, fassent appel au rythme de percussion, indirectement par le jazz et directement par la musique nègre, essentiellement rythmique. Notons qu'il y a des instruments à percussion, comme les gongs, les cloches, dont le propre est bien moins le rythme que le son. Ils ne peuvent donc être inspirateurs au point de vue du rythme.

Les *instruments mélodiques* donnent au rythme moins de puissance que les instruments à percussion, moins de vigueur et moins de brutalité aussi. A l'instar de la mélodie dont il subit l'influence, le rythme devient plus affectif et propice à rendre les émotions et les sentiments supérieurs. L'usage des doigts poussera à plus de virtuosité et devient de ce fait apte à rendre des aspects musicaux nouveaux. La flûte, les divers instruments à vent d'abord, les instruments à cordes ensuite, entraînent les musiciens à faire preuve d'adresse.

Si certains instruments de musique ont exercé une influence sur la technique du rythme, inversement, le désir de produire de nouveaux rythmes a entraîné l'invention d'instruments nouveaux. En 1921, au théâtre des Champs-Élysées à Paris, Marinetti, le « futuriste » italien, a présenté un orchestre de bruiteurs, dirigé par Luigo Russolo, où ces instruments composaient seuls un réel orchestre ou bien se mélangeaient à des instruments de l'orchestre classique. L'orchestre bruiteur, que nous avons entendu là, comprenait : 3 huhuleurs, 3 grondeurs, 3 crépiteurs, 3 strideurs, 3 bourdonneurs, 3 glouglouteurs, 2 éclateurs, 1 sibileur, 4 croasseurs et 4 froufrouteurs. Grâce à ces instruments, il était possible de rendre des rythmes, ainsi que des sonorités, des timbres, des bruits de la nature et des êtres humains, comme jamais auparavant. La musique, pour autant, n'y a pas gagné grand'chose; l'expérience, cependant, était intéressante et a montré, mieux que les théories, la nature et les limites de l'art.

Dans le domaine des *instruments harmoniques*, tels que l'orgue, le clavecin et le piano, le rythme musical est souvent privé de l'une ou l'autre de ses qualités. Dans l'orgue, le rythme musical est dépourvu d'un élément essentiel : l'intensité. Les *piano* et *forte* existent, mais ne servent qu'à établir les grands plans, et les orgues modernes se sont enrichis de boîtes d'expression pour les *crescendo* et *diminuendo*. Par contre, les accents ont disparu. Le piano garde l'avantage des instruments de percussion : mordant, précision, accents, ainsi que les qualités plastiques que cela comporte, mais il lui manque le lié, l'homogénéité dynamique propre aux instruments mélodiques; quant au clavecin, il cumule les déficiences rythmiques de l'orgue et du piano. Dans l'ensemble, les instruments harmoniques ont donc appauvri le rythme, de même d'ailleurs que le principe harmonique lui-même qui a accaparé, au bénéfice de son propre développement, l'élan créateur du musicien.

Comme on le voit, le rapport entre les instruments et la musique elle-même touche à bien des points qui mériteraient d'être approfondis. Nous nous limitons, pour finir, à une considération. Nous l'avons touchée tout à l'heure : la musique provient-elle des instruments ? Jusqu'à un certain point, la forme extérieure matérielle en dépend, mais non l'essence spirituelle, qui provient d'un besoin d'expression dans le domaine de la beauté. Si les instruments étaient déterminants, les bruiteurs, de même que les instruments électriques nouveaux, auraient eu plus de succès et plus d'influence sur la musique. D'autre part, lorsque Aloïs Haba et d'autres se sont mis à faire de la musique par quarts de tons, était-ce parce que l'instrument était né ? N'est-ce pas exactement le contraire qui s'est produit; n'est-ce pas l'esprit humain et son besoin de nouveauté ou sa notion de l'évolution de la musique qui ont créé l'instrument ? Et, en allant plus loin, pourquoi une nouvelle musique ne naîtrait-elle pas de l'instrument que nous avons créé personnellement, et qui comporte jusqu'à des centièmes et des deux-centièmes de ton ?

Ce n'est donc pas l'instrument qui est à l'origine de la musique; mais, de même que la vie humaine est tributaire de la matière, la nature matérielle des instruments a une influence sur la musique, et les instruments peuvent donc être considérés comme une source d'inspiration pour les musiciens.

§ 13. Les sources inconscientes

Le XXe siècle a ouvert de nouveaux horizons à la connaissance de l'âme humaine, par l'exploration du subconscient. Par des méthodes psychologiques d'introspection, aussi bien que par des méthodes psychanalytiques, on est arrivé à se rendre compte de l'importance du subconscient, surtout chez l'artiste dont il alimente les créations. Dans son livre *Psychanalyse de l'art*, Ch. Baudouin, comme d'autres auteurs, a relevé le jeu des complexes dans l'élaboration de l'œuvre d'art, complexes relevant particulièrement de l'inconscient subjectif, individuel. Il a aussi montré l'apport possible des éléments mythiques dont les traces résident dans le subconscient collectif. André Michel, dans *Psychanalyse de la musique* (1), explore avec un esprit subtil et pénétrant de multiples faces de la musique,

(1) Paris, P. U. F., 1952.

considérée comme « la prise de conscience sonore, par une sensibilité seconde, de régions psychiques qui demeurent inconscientes pour la pensée conceptuelle ». Par cette psychanalyse, l'auteur entreprend l'étude du « cœur musical pur » et, en tant que « mi-violoneux, mi-guérisseur », aborde le domaine de la mélothérapie, encore peu exploré.

On ne s'est guère attaché à déterminer, du point de vue psychologique, la part que prennent les éléments premiers dans l'élaboration des œuvres d'art. Nous entendons, pour la musique, par exemple, le son, le rythme, la mélodie, l'harmonie, l'inspiration élevée. On prospecte plutôt le domaine des complexes (Baudouin : complexes d'Œdipe, de mutilation, de Narcisse, de Diane, de Prométhée, complexe spectaculaire, complexe de puissance, etc.); ou encore, on envisage différents stades dans la création (A. Michel : stades oral, anal, phallique). Domaine combien complexe, subtil, glissant, dangereux, et sujet à caution. Le rôle de la psychanalyse dans la psychologie contemporaine est cependant indéniable et touche de près au domaine de la musicothérapie.

A. Michel, qui ne parle pas particulièrement du rythme, nous fait part de ses expériences mélothérapeutiques. Personnellement, nous avons obtenu, généralement sans le vouloir, des guérisons, particulièrement par la pratique du rythme. Aussi pourrions-nous parler de *rythmothérapie* comme aussi de *sonothérapie* (guérison par le son : l'audition d'un seul accord, patiemment recherché, peut soulager des maux de tête et diminuer des troubles dûs à des désordres psychiques). La *mélothérapie* concernerait plutôt le pouvoir de la mélodie, qui, par son pouvoir expressif (et son contenu rythmique, puisqu'il n'y a pas de mélodie sans rythme), atteint facilement le subconscient. Aussi avons-nous adopté le terme *musicothérapie*, moins euphonique que mélothérapie mais, à notre sens, plus complet puisqu'il comprend aussi bien la rythmothérapie et la sonothérapie que la mélothérapie (mélos = chant).

Le D[r] Oscar Forel, dans *Le rythme*, a parlé des rythmes physiologiques inconscients, subconscients et conscients. Il suffit d'envisager le mouvement comme étant l'élément essentiel du rythme pour se rendre compte de l'importance des rythmes physiologiques qui, consciemment ou inconsciemment, alimentent le rythme musical. L'importance de l'inconscient dans la création artistique n'avait pas échappé à Gœthe. Nous lisons dans *Gespräche mit Goethe* de

J. P. Eckermann : « Nous parlions de rythme en général et nous étions d'accord sur le fait qu'on ne peut guère approcher de pareilles choses par la pensée. La mesure surgit inconsciemment d'un état d'âme poétique » (p. 426).

Parmi les psychanalistes, Freud et ses disciples ont vu dans l'art presque exclusivement une sublimation des instincts sexuels. Leurs vues ne peuvent être adoptées que partiellement et pour autant qu'elles concernent la vitalité rythmique. Croire que la création artistique n'est qu'une sublimation de la libido, est une erreur. La volonté de puissance, chère à Adler, est aussi valable à certains égards; il y a des rapports intimes entre la volonté, le rythme et l'action. Le subconscient collectif de Jung est caractéristique au point de vue du rythme; il suffit de penser au rythme nègre pour s'en convaincre.

Nous avons tenu à dire quelques mots des sources d'inspiration inconscientes du rythme — domaine encore peu exploré et difficilement explorable — car la musique est appelée, nous semble-t-il, à fournir un apport réel dans ce domaine où l'on côtoie à la fois les valeurs rationnelles et irrationnelles, conscientes et inconscientes. Et, comme le disait déjà Schelling : « Les idées musicales ne sont pas limitées à la vie affective; elles peuvent aussi devenir des reflets et des moyens d'expression symboliques de la vie subhumaine (animale, végétale et cosmique). »

Chapitre IV

LE RYTHME MUSICAL ET LES RACES

Les problèmes de l'évolution de la musique et ceux de l'évolution de l'homme sont, sinon identiques, du moins étroitement liés l'un à l'autre. Quant aux origines, deux thèses s'affrontent, l'une spiritualiste et l'autre matérialiste. Or, bien comprises, les deux ne s'excluent pas, mais se complètent. L'une ayant trait aux formes musicales et aux instruments de musique, l'autre à l'essence vitale, profonde.

D'après les théories spiritualistes, la musique serait d'origine divine. Apollon et son messager Orphée la propagèrent en Grèce, les Dévas musiciens aux Indes; selon le *Li-Ki* (livre sacré chinois) elle crée l'union entre la terre et le ciel et établit un lien entre les êtres humains et les esprits célestes. Dans les temps les plus reculés la musique était partie intégrante du culte religieux. De nos jours aussi, nous voyons chez certaines peuplades, qui ont à peine gravi les premiers échelons de l'évolution humaine, la musique associée à des pratiques magiques qui leur tiennent lieu de culte religieux. Combarieu développe ce sujet magistralement dans son livre *La musique et la magie* et Stephen-Chauvet en parle dans *Musique nègre.* Maspero relève l'importance qu'ont eue, dans l'ancienne civilisation égyptienne, les pratiques magiques basées sur la musique et particulièrement sur la puissance du rythme.

Les conceptions matérialistes ramènent les origines de la musique d'une part aux travaux manuels et aux différents mouvements du corps humain qu'on retrouve dans la guerre, les jeux, les danses; de l'autre, à l'invention des instruments de musique. Il est parfois difficile de déterminer jusqu'où les influences matérielles ou les dispositions spirituelles de l'être humain sont en cause dans la naissance de la musique. Les deux y jouent un rôle déterminant; il n'est pas nécessaire de les séparer les unes des autres et l'on peut

leur assigner la place respective qu'elles occupent, en fait, dans la vie humaine en général.

Si nous subdivisons l'humanité en trois groupes ethniques représentatifs considérés dans leurs traits essentiels, nous aurons : 1° Les races primitives (Nègres et autres aborigènes d'Afrique et d'Australie); 2° Les races orientales (Hindous, Arabes, Chinois, Japonais, etc.); 3° Les Occidentaux. Envisagés dans leurs traits caractéristiques les plus généraux, nous pouvons dire que les premières ont pratiqué un art parfois exclusivement rythmique; les secondes un art où la mélodie a primé (le nombre des modes et des ragas y étant particulièrement nombreux), et les troisièmes, ajoutant au rythme et à la mélodie un élément nouveau, l'harmonie matérielle, verticale. Rythme, mélodie et harmonie peuvent donc être des concepts musicaux types pour caractériser la musique des différentes races.

§ 1. Les Nègres. Le jazz

A) *Les Nègres*

Le rythme est prépondérant dans la musique des Nègres, où la variété des instruments à percussion est presque sans limite. Il devient secondaire chez les Orientaux où il conserve cependant encore une place très marquée (le nombre de leurs instruments à percussion en fait foi); chez les Occidentaux, le rythme s'est effacé en faveur de l'harmonie et a fait place à la mesure.

Certains auteurs, comme Stephen-Chauvet, ont cru voir dans les mélodies nègres des éléments très raffinés et ont conclu de ce fait que « la musique nègre est basée sur la mélodie pure ». Il y a, croyons-nous, erreur d'appréciation. En premier lieu, les éléments mélodiques sont utilisés d'une façon très inconsciente et proviennent souvent de la qualité physique de certains rapports sonores, comme celui de l'octave, de la quinte, de la quarte, etc. En second lieu, il est un fait ignoré de bien des musicologues en chambre : pour la grande majorité des Nègres, l'élément mélodique (hauteur des sons) ne joue qu'un rôle accessoire et est destiné à « colorer » le rythme sonore, c'est-à-dire, qu'il se confond avec l'intensité et le timbre. J'en ai eu la révélation à l'exposition coloniale de Marseille, en 1922, où j'ai eu l'occasion d'étudier journellement de près des musiciens sénégalais. Ces musiciens étaient d'une race des plus avancées, et les xylophones, parmi les plus parfaits du genre, comportaient une suite de sons, à

très peu de chose près, identiques à notre gamme diatonique. Aussi trouvais-je l'occasion rêvée pour faire une expérience. S'étant accoutumé, petit à petit, à ma présence, un joueur de xylophone me permit un jour de jouer sur son instrument à l'aide des deux petits maillets qu'il utilisait à cette fin. Je jouai une mélodie, puis commençai la *Marseillaise.* Mais cela n'eut point l'heur de plaire aux Nègres présents et l'un d'eux, me prenant les maillets des mains et les passant à son congénère, me dit : « ti pas bien jouer, li bien jouer », et immédiatement le joueur noir fit bondir, avec force gesticulation, les baguettes sur l'instrument, utilisant un langage purement rythmique, dénué de toute mélodie et cela, à la grande satisfaction de ses admirateurs.

Plusieurs auteurs, d'ailleurs, sont de notre avis et ont relevé qu'un phénomène analogue se passe dans le domaine de la peinture où la perception du primitif — due à son degré d'évolution — est différente de la nôtre. Par exemple, certaines peuplades du Congo belge qui connaissent cependant les pigments, ne les utilisent pas dans leur art et se limitent à la ciselure (qui est d'ordre rythmique, la couleur étant, comparativement, de l'ordre mélodique).

Des films nègres nous ont donné assez fréquemment l'occasion de constater le caractère rythmique de l'art nègre (et pensons aux influences de l'art nègre sur les peintres occidentaux !). Lorsque l'élément mélodique s'y ajoute, c'est en général d'une façon très inconsciente et due aux proportions matérielles des parties différentes des instruments (bois longs ou courts, épais ou minces des xylophones); ou bien fournie automatiquement par des paroles venues parfois, on ne sait comment, sur un rythme, souvent incompréhensibles et ne s'ajoutant au rythme que par surcroît. Citons, parmi les films : *Magie noire* de l'expédition Denis-Roosevelt, *Negresco Chimpanzi* de Mme Eggert-Kuser, d'autres de Stephenson, etc.

Le caractère physique et rythmique des chants est accusé par le fait que, la plupart du temps, les Nègres s'efforcent de crier. Entendons-nous. Il ne s'agit pas toujours du cri sauvage poussé par le seul désir de faire du bruit; c'est un cri souvent savamment émis, nuancé, expressif. Dans *Retour du Tchad,* André Gide nous rapporte : « Mes pagayeurs d'arrière commencèrent un chant qui est bien le chant le plus extraordinaire que j'aie entendu. C'est une longue gueulée d'abord et qui s'achève presque en *pianissimo.* » Ces cris de toute espèce sont souvent liés à des actions organiques des lèvres ou de la langue. En voici, entre autres, un exemple : Un

chanteur de Yoruba (Afrique occidentale) commence, en soliste, un chant par un vigoureux roulement de langue sur « arrrr » (Columbia DF 746); l'autre face du disque comporte un mélange de chant, de cris et de langage parlé. L'Université de Paris a édité une série de disques nègres très instructifs au point de vue du sujet qui nous occupe ici.

Ce que nous relevons à propos de la prépondérance du rythme sur la mélodie, chez les races nègres, peut être observé chez des primitifs d'ailleurs. Dans *Cours de composition musicale*, Vincent d'Indy affirme que « de nos jours, certains instrumentistes tout à fait illettrés et dépourvus d'éducation musicale, comme ceux des fanfares des tirailleurs algériens, ne discernent au premier abord dans les airs, qu'on leur joue pour les leur enseigner, aucune différence mélodique d'intonation; ils ne perçoivent et n'en retiennent que les relations rythmiques ».

Chez les Indiens d'Amérique, l'élément mélodique est souvent très accessoire, et les sifflets et les flûtes, avec les tambours, les sistres et les crotales, ne servent généralement qu'à soutenir le rythme du chant, ou même à créer ce rythme. Rythme et danse sont souvent intimement unis, le premier aidant la seconde : Os-ko-mon, le chef Siou, danseur, chanteur, poète et musicien, désirait que le « tom-player » (joueur de tom-tom) le suivît dans ses improvisations plastiques et c'est un souvenir personnel très précieux d'avoir été choisi par lui (moi qui n'avais jamais joué du tambour) comme « tom-player » pour son récital au théâtre de la Comédie à Genève, en 1936.

Le rythme des Nègres est à l'opposé du rythme intelligent, conscient, mais souvent cérébral de l'occidental; il est essentiellement physique et passionnel. Il est souvent sans défaillances techniques parce qu'il a sa racine en bon terrain. Il naît, d'une part, directement des éléments matériels : instruments de travail ou instruments primitifs de percussion, d'autre part, des mouvements corporels : contact des pieds avec le sol, tapotement des mains sur des parties du corps nu, mouvements nés de la conquête, de la nourriture, de l'amour, de l'attaque ou de la défense. Inversement, le rythme produit une excitation corporelle qui, de la joie ou de la simple satisfaction peut aller jusqu'à l'ivresse, produisant un dédoublement de la personnalité. Nous citons Stéphen-Chauvet : « Il en résulte une véritable ivresse, avec exaltation sensorielle, exaltation de l'imagination et désagrégation de la personnalité; celle-ci, en effet, se transforme et

se fusionne avec celle des partenaires et des spectateurs, et par conséquent devient un simple élément d'une entité collective épisodique : une foule en état d'ivresse saltatoire (1). »

Souvent, le rythme musical naît de la danse où, nous l'avons vu, le rythme se présente sous son aspect le plus directement vital. Temps et espace, synchronisés, se font les serviteurs dociles de l'impulsion dynamique qui libère le rythme. Dans certains cas, entrechocs des mains, bruits des pieds sur le sol ou la pierre; dans d'autres, cris et chants naissent directement de l'élan du corps ou indirectement par les sentiments déclenchés par le mouvement.

Un autre aspect du rythme est le côté rituel, magique, dont parle, par exemple, Curt Sachs dans *Geist und Werden der Musikinstrumente* : « L'instrument de musique, en tant qu'instrument de culte et comme moyen magique, exclut toute considération esthétique. Il doit *agir*, non comme dispensateur de jouissances artistiques, mais comme celui qui appelle les forces vitales et qui bannit les forces destructrices. Agir par le son. Cela râcle, tape, claque, crie, grince, hurle, bruisse, siffle, ronfle. Le « ton », la note du musicien est évitée, car la peur, l'effroi que l'homme ressent doit aussi servir pour repousser les forces du mal » (p. 2).

Il est donc difficile et imprudent de juger l'art nègre avec une mentalité et des sentiments purement occidentaux, et l'on risque de tomber dans de graves erreurs psychologiques si l'on ne décèle les mobiles des manifestations rythmiques musicales.

Au cours des civilisations, la musique nous a donné des images multiples et diverses du désir de beauté, de perfection réalisé par le rythme. Souvent il s'agit d'un même rythme, puisé à la même source corporelle ou émotionnelle, exprimé d'une façon différente.

B) *Le jazz*

Malgré les différences qu'il y a entre la musique de jazz et celle des Nègres, il est difficile, au premier abord, de les séparer en pensée, tellement puissante est l'empreinte raciale. La même vigueur physique, la même précision rythmique les animent et un même sens de la plastique donne à leur rythme une incontestable richesse.

C'est vers 1900 qu'on situe généralement l'apparition du jazz. Coïncidence, à la même période paraissent les théories psychanaly-

(1) *Musique nègre*, Paris, Soc. d'Édit. géograph..., 1926, p. 5.

tiques : les premiers ouvrages de Freud, sur les rêves, datent de 1900 et ceux sur la sexualité, de 1905 ! Nous en avons dit quelques mots dans notre brochure : *Le jazz et l'oreille musicale* (1).

Ce qui distingue la musique des Nègres d'Amérique de ceux d'Afrique est dû au contact des premiers avec la race blanche, dont la musique reflète un degré d'évolution qui a abouti, à travers le développement de la mélodie, à l'harmonie. Aussi, dans le jazz authentique, l'élément mélodique est-il plus développé que dans la musique nègre autochtone, et l'harmonie, quoique réduite souvent aux fonctions élémentaires, lui est indispensable.

Nous disons « authentique », car il faut distinguer le vrai jazz du faux. Il est cependant difficile de tracer une ligne de démarcation entre les deux. Le jeu de certains « as » a été à la fois jugé vrai par les uns et faux par les autres et parfois tour à tour, vrai ou faux, par un même critique à quelques années de distance. Pour certains, le « hot » et le « swing », caractéristiques du vrai jazz, représentent des qualités raciales; et seuls les vrais Nègres seraient capables, d'après eux, de jouer du vrai jazz. Aussi affichent-ils un dédain facile pour toutes les formations de jazz composées de Blancs.

Le problème du jazz n'est cependant pas aussi simple. D'ailleurs, prenant le terme dans un sens plus étendu, nous entendons non seulement le jazz vrai ou faux, mais aussi le jazz américain ou européen, de danse ou symphonique, hot ou strait, swing ou non. Certains, englobant à la fois tous ces aspects, ne font de distinction qu'entre le bon et le mauvais jazz, donnant cette qualification aussi bien au jazz non-authentique qu'à l'autre.

Il fut une époque où la distinction entre le vrai jazz et le faux, tenait de la qualité « hot » opposé au « strait » (distinction qui fût faite vers 1928); plus tard la distinction s'est faite sous le signe du « swing ». Restait à déterminer en quoi consiste le swing. Dans la brochure citée plus haut, nous avons émis une théorie qui centrait la nature du swing dans la plastique du rythme. Nous admettons avec Cléon Cosmetto, que tout rythme plastique n'est pas nécessairement swing, mais pour lui, comme pour nous, le swing demande « une exécution où l'élément plastique est prépondérant et se manifeste avec cette intensité dont seul les Noirs sont capables » (2).

(1) Genève, Grasset, 1945, p. 33.
(2) *La vraie musique de jazz*, Lausanne, Éd. de l'Échiquier, 1945, p. 19.

La musique de jazz, authentique ou non, la première cependant plus que la seconde, a déchaîné de virulentes oppositions mais aussi des passions admiratives. Ce fut surprenant et inattendu. Aussi, la perspicacité des critiques a-t-elle été prise fréquemment en défaut, non seulement chez les détracteurs, mais aussi chez les admirateurs du jazz, par le fait que le faux jazz était souvent plus assimilable que le vrai, qui est plus primesautier et plus « sauvage », ce terme étant pris dans un sens non péjoratif.

Peu de musiciens contemporains ont échappé à l'emprise du jazz ou se sont volontairement soustraits, comme O. Messiaen, à l'emploi de la syncope. Nous mentionnons, en passant, quelques œuvres de compositeurs qui se sont intéressés au jazz ou en ont subi l'influence : Darius Milhaud : *Création du monde*, *Trois Rag-caprices* (1912); I. Strawinsky : *Trois Ragtimes* dont un dans l'*Histoire du soldat* (1918), le dernier pour piano (1919); *Ebony Concerto*, écrit pour Woody Herman (1946). — Dans une interview, Strawinsky a dit : « Je suis responsable de la grande vogue du jazz et je puis vous assurer que je n'en sens pas le moindre remords pour cela. » — Ravel dans *L'enfant et les sortilèges* et dans la *Sonate pour piano et violon*; A. Honegger : *Concertino pour piano et orchestre*; Krenek : *Johnny spielt auf*; Maurice Yvain : dans des opérettes; Aloïs Haba : quatre danses inspirées des blues; Ferroud : charleston dans certaines scènes de *Chirurgie*; Delannoy : *Fou de la dame*; Kurt Weill : *Dreigroschenoper*; Poulenc : *Les biches*; P. Hindemith : *Concerto* écrit pour Benny Goodman (1946).

Lorsqu'on parle des influences subies par les compositeurs de chez nous, il est peut-être nécessaire de spécifier que cette influence est beaucoup plus formelle que spirituelle. Outre les éléments techniques : rythmes, éléments plastiques, façon précise d'attaquer les notes (particulièrement pour les cornets et trompettes, en faisant suivre l'attaque d'un brusque *diminuendo*), les musiciens occidentaux ont bien subi l'heureuse contagion de cette vie fraîche, dynamique et véhémente des Nègres, mais ils n'ont pas suivi ceux-ci dans ce qu'ils avaient de plus caractéristique : l'improvisation, la création à tout moment, dans un élan vrai, de variations sur des thèmes donnés; variations qu'il ne faut pas confondre avec les développements d'un thème, comme le pratiquent les élèves au Conservatoire. Ces développements tiennent, en général (nous exceptons les génies, comme Beethoven) d'une technique

formelle et sont à l'opposé de l'esprit du Nègre, qui improvise et met souvent son âme à nu avec toute la candeur et la sincérité de l'enfant ou de l'artiste authentique.

§ 2. Les Orientaux

Dans la musique orientale, la mélodie, expression d'un sentiment ou d'une idée religieuse (l'art y est intimement lié à la religion), prend le pas sur le rythme. Cependant, celui-ci y garde encore une place plus importante qu'en Occident. Qui n'a entendu les jeux subtils des brahmanes hindous jouant avec les paumes de la main et avec les doigts, tantôt sur le bord, tantôt sur le milieu des tambourins, parlant ainsi un langage rythmique très subtil, nuancé et plastique ?

Que ce soit chez les Lamas du Thibet, en Chine, au Japon, aux Indes ou à Java, partout le rythme garde une place importante, d'autant plus qu'il est lié à la danse (danse sacrée dans la plupart des cas). L'importance du rythme, dans la musique chinoise, ressort aussi de la pensée de Confucius : « La musique c'est le rythme. »

Comme chez les Orientaux le rythme est souvent lié à un sens métaphysique, il est moins corporel que chez les Nègres; aussi la danse est-elle plus éthérée, plus symbolique, moins charnelle. La musique hindoue et particulièrement la musique javanaise, qui en dérive, a été, pour bien des Européens, une révélation, non seulement au point de vue de la mélodie (certaines écoles enseignent 72 modes qui donnent 1.001 ragas ou formules mélodiques), mais aussi au point de vue rythmique. Citons un témoignage de Debussy : « La musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur percussion, on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain. » Debussy, qui ne mâche pas ses mots, avait entendu des *gamélans* à l'exposition universelle de 1889. Depuis, les Occidentaux ont pu entendre souvent de bons orchestres hindous, javanais ou balinais, à des expositions internationales ou à des congrès. Nous avons eu l'occasion de voir, à plus d'une reprise, en Hollande, des ensembles javanais qui pratiquaient de la façon suivante : Le danseur est le centre et le point de départ du jeu musical; il exprime symboliquement un thème religieux; le chef rythmicien décide du rythme type qui accompagnera les évolutions du danseur; le groupe des rythmiciens emboîte le pas,

improvisant sur le thème donné; les instruments mélodiques font entendre leur voix au fur et à mesure et improvisent sur le *raga* qui doit accompagner le rythme fondamental. Les exécutants peuvent donner libre cours à leur inspiration dans le cadre du rythme type et du *raga* imposés. Grâce aux principes observés, l'orchestre, pauvre ou inexistant au point de vue harmonique, est riche d'une polyrythmie et d'une polymélodie qui déroutent plus d'une oreille musicale de chez nous.

Aussi, n'est-il pas étonnant que les musiciens occidentaux de l'avant-garde, avides de renouveau ou de renouvellement, aient accepté le message oriental avec joie et reconnaissance. Quel musicien du XXe siècle est resté totalement en dehors de cette influence ? Des compositeurs contemporains n'ont pas hésité, influencés par les Orientaux, à bousculer les traditions métriques classiques. L'exemple d'Olivier Messiaen est pertinent à cet égard. Il faut se rappeler que l'Occident a conservé le plain-chant qui permet, à ceux qui l'ont pratiqué ou admiré, de conserver une liberté rythmique et une souplesse éminemment propices à suivre sans parti pris les hardiesses des innovateurs.

Dans la musique russe, mi-orientale, le rythme expressif est resté près de la vie. Nous avons entendu plusieurs chœurs russes dont certains frisaient le dilettantisme, d'autres la grandiloquence, mais dont certains, comme le chœur ukrainien de Kochitz, faisaient un heureux contraste avec les chœurs de chez nous; contraste suggestif au point de vue du rythme; rythme vivant et varié; rythme parfois plastiquement inspiré par la danse, parfois assoupli par l'expression émotive.

§ 3. Les Occidentaux

Ce qui distingue la musique occidentale de l'orientale et de celle des Nègres est, sans conteste, l'emploi simultané des sons, d'abord sous la forme de la polyphonie, ensuite sous celle de l'harmonie. C'est là un fait de la plus haute importance, non seulement parce que la musique s'accroît d'un élément nouveau, mais aussi parce que ce fait est l'indice d'un changement d'attitude de l'homme envers le monde sonore.

La naissance de l'accord et de l'harmonie est en relation directe avec une transformation de l'homme lui-même; elle ne peut être le

fait d'un simple hasard ou de circonstances uniquement extérieures. Elle n'est pas non plus, comme on pourrait le croire, due au seul développement de l'organe auditif. Il faut en chercher la cause dans une attitude humaine centrée sur la faculté d'analyser des simultanéités de sons et de faire des synthèses sonores. Cette attitude mentale, occidentale, est à la fois la cause de la décadence du rythme et de la naissance de la mesure. C'est le pouvoir organisateur qui exploite la vie et s'impose à elle.

Dès le XIVe siècle, la complexité croissante de la musique nécessita des indications de mesure : le *tempus perfectum* (O), mesure à 3 temps (seule admise pendant les XIIe et XIIIe siècles), le *tempus imperfectum* (C), mesure à deux temps (qui a finalement conquis droit de cité). Ce n'est qu'au XVe siècle, cependant, que la barre de mesure fera son apparition; elle s'imposera de plus en plus au cours du développement de la musique harmonique et régnera en maîtresse aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

Quelques rares compositeurs ont bien essayé d'échapper à la rigueur de la mesure, mais sans parvenir à s'imposer. Nous avons donné des exemples de Claude Le Jeune, mettant en musique des « vers mesurés à l'antique », de haute tenue artistique; mais c'est là une exception. Il a fallu attendre le milieu du XIXe siècle, avec Moussorgsky et Debussy, et surtout le début du XXe siècle, avec Strawinsky, pour qu'une réaction se produise contre le règne de la métrique occidentale classique.

Depuis lors, le rythme musical s'est inspiré des sources les plus diverses : les machines, les phénomènes de la nature, l'exotisme; il a eu toutes les audaces, il a recherché l'inédit, la surprise, le cocasse et le vulgaire. Aussi peut-on dire que nous sommes dans une période à la fois de liberté, d'anarchie et de récapitulation historique, qui peut avoir son plein sens si on l'envisage comme une période de réaction, de transition, préparatoire, non point à un style nouveau, mais à un humanisme musical nouveau.

Mais, s'il existe des traités d'harmonie nombreux, par contre il n'y a pas de traité de rythme. Les théories de musique se contentent d'exposer, sous le titre « Le Rythme », une science des mesures. Et dans les traités d'harmonie, le terme « rythme » n'est mentionné que rarement (l'harmonie étant traitée comme une spécialité). Tout au plus relève-t-on que l'accord de quarte et sixte ne doit pas tomber sur un temps faible... Cette conjuration du silence est l'héritage de

l'époque classique où l'harmonie et le rythme (le vrai) se sont posés en éléments indépendants, voire antagonistes.

Bon nombre de compositeurs modernes se sont rendu compte de cette fausse situation. Est-ce par connaissance profonde des éléments de la musique et de la nature de la musique elle-même ? Ou est-ce plutôt par le désir de briser les cadres classiques... afin de faire du nouveau ? L'accroissement des rapports intercontinentaux a permis d'entendre la musique d'autres races et a donné au rythme une importance renouvelée.

Rares sont les compositeurs qui n'ont pas subi l'emprise des rythmes exotiques. Nombreux sont ceux qui ont été sensibles à la vigueur des rythmes nègres, soit directement par l'étude de la musique des Nègres d'Afrique, soit par l'intermédiaire plus ou moins frelaté du jazz.

D'autres se sont inspirés des Orientaux ou sont revenus au plain-chant, de source orientale. Mais à côté de ceux qui cherchent l'inspiration dans le passé, d'autres tendent à créer du neuf à tout prix; ils ont recours à des combinaisons cérébrales de plus en plus poussées ou parfois à un déséquilibre de plus en plus voulu.

La musique est avant tout un art et non une science. Le rôle du rythme, dans l'art, consiste à donner à la musique le mouvement et la vie; il requiert à la fois de l'intelligence et de la sensibilité, mais particulièrement du dynamisme et est relié intimement aux autres éléments musicaux. Dans la musique, le rythme, la mélodie et l'harmonie se fondent dans une unicité organique qui est le fait, non pas d'une simple combinaison, d'un assemblage, mais bien d'un état d'âme, d'une inspiration, qui établit intuitivement, dès le départ, une synthèse vivante.

C'est l'intelligence intuitive, inspirée, qui dirige la création artistique; elle agit à la fois avec des données rationnelles et irrationnelles et est maîtresse du domaine des impondérables. Une grande marge la sépare de l'intellect, de l'intelligence pratique rationnelle. Cette intelligence ordonnatrice, organisatrice — et nous pensons à l'énoncé : « le rythme est l'organisation du mouvement » — doit se développer, sans conteste, car elle est indispensable à ... l'organisation du travail. Mais l'œuvre d'art dépasse l'organisation. C'est une œuvre organisée ! On saisit la différence ! Car l'organisation artistique suit des lois qui sont à la fois celles du corps et celles de l'âme, celles de la matière et de l'esprit, celles du conscient et du subconscient. Les créateurs, à

l'encontre des constructeurs, puisent aux sources de vie. Ils donnent, par leurs chefs-d'œuvre, l'illustration que la musique vraie ne se fabrique pas, qu'elle doit jaillir de la vie intérieure, qu'elle doit « naître ».

Pourtant, il y a des musiciens qui combinent des rythmes, y ajoutent la mélodie et y surajoutent l'harmonie; ou bien, inversement, partent d'une harmonie et construisent leurs œuvres d'après une logique, un système rationnellement établi. Cela ne nous surprend pas. Lors de la troisième « Rencontre internationale de Genève », en 1948, dont le thème était : « Un débat sur l'art contemporain », n'a-t-il pas fallu attendre le 4e entretien pour entendre, de la bouche d'un psychologue, le mot « beauté » ? On discute d'art de mille manières, mais on veut ignorer le principe infini et éternel dont il est l'expression : la beauté ! De même aux « Rencontres musicales de Bruxelles », en 1948, on a parlé abondamment de la musique bonne, mais non point de la musique belle. N'ose-t-on plus prononcer des mots qui ont été galvaudés ? Peut-être touchons-nous à la raison de cette omission. Mais il est à craindre qu'il en soit autrement. En effet, depuis bien des années déjà, on parle beaucoup de musique *intéressante*, peu de musique *bonne* (et l'on entend par là : musique d'un bon métier artisanal) et rarement de la musique *belle*. C'est un signe des temps, une caractéristique de notre époque.

Le sentiment a été supplanté par la recherche de l'inédit, du surprenant. Les plus sincères, en réaction contre le romantisme, cherchent à faire des œuvres qui « tiennent ». Ce sont les tendances constructives qui l'emportent et qui donnent à la musique, avant tout, des qualités architectoniques. Ces tendances ne se font pas sentir uniquement dans le rythme où, jusqu'à un certain point, elles sont bien à leur place, puisque le rythme donne la forme à la musique; elles se font aussi jour dans le domaine harmonique et mélodique. Les chefs d'école Schoenberg et Hindemith, entre autres, cherchent à « construire » l'harmonie musicale. Nous sommes loin de nier la valeur de l'esprit constructif, mais l'harmonie musicale ne relève pas uniquement de la construction; elle demande de la sensibilité. Hindemith lui-même, au cours de l'énoncé des règles, dans *Uebungsbuch für den zweistimmigen Satz*, ne revient-il pas constamment à la vie, au goût, à la culture, à la sensibilité musicale, à l'enthousiasme, à l'inspiration !

Il en est de même du rythme, qui ne se construit pas exclusive-

ment avec des données cérébrales, mais aussi par l'imagination et la sensibilité. Quoique plus physique que la mélodie et l'harmonie, il est aussi, comme elles, une synthèse qui s'incorpore dans la totalité musicale.

Cependant, dans leur domaine respectif, les recherches cérébrales, mathématiques, ont leur intérêt. Les efforts des Strawinsky, Webern, Jolivet, Varèse, Messiaen, Bartók, Boulez, dans le domaine du rythme, ne manquent pas d'intérêt même si, dans l'exécution, le rendement ne répond pas toujours aux espoirs des créateurs de systèmes. Certains ont voulu, tout en restant dans une métrique rigoureuse, disloquer la mesure, la dépasser, afin d'enrichir les possibilités d'expression; ils ont donné une grande importance aux accents rythmiques, pathétiques, expressifs, aux accents de durée, aux syncopes et contretemps. Mathis Lussy, en son temps, avait déjà relevé six façons différentes de rompre la rigueur de la mesure en déplaçant les accents métriques et rythmiques. Ces déplacements, faits de façon systématique, équivalent parfois à un changement de mesure. Chopin a usé largement et de façon très variée des divers accents métriques, rythmiques et expressifs. Il recommandait un jeu très souple, tout en exigeant que la main gauche fasse office de maître de chapelle et garde la mesure. Dans ses œuvres, il indique cette manière de jouer par *tempo rubato.*

Mathis Lussy, Jaques-Dalcroze son disciple, ainsi que d'autres musiciens, ont préconisé l'usage de la barre de mesure avant le « temps fort » afin de faire coïncider le rythme et la mesure; ce qui donnait fréquemment des changements de mesure, changements dont Jaques-Dalcroze était d'ailleurs friand et qu'il utilisait avec une rare maîtrise. A l'usage, cependant, le principe de la barre de mesure avant le temps fort s'est révélé peu pratique, particulièrement pour les chefs d'orchestre. D'autres, comme Henri Gagnebin, sont résolument contre ce principe et préfèrent ne pas donner tant d'importance à la barre de mesure, la considérant, à juste titre, comme un simple point de repère pour la lecture et l'exécution.

Les moyens techniques sont indispensables; aussi, dans le domaine du rythme, la mesure a-t-elle eu et aura-t-elle toujours sa place. Elle représente le pôle « ordre » du rythme et, comme telle, elle est un lien très utile entre la vie musicale et les formes matérielles, entre la pensée et l'acte. Tant qu'elle est au service de l'esprit rythmique, la mesure n'est pas un obstacle à la technique telle que l'ont conçue les grands

musiciens, à l'instar de Liszt, par exemple, qui a dit : « Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik » (La technique doit être créée par l'esprit, non par la mécanique). Et J. Pembaur, qui cite Liszt, ajoute : « par quoi il veut dire que la technique ne doit pas seulement être « arrondie » spirituellement et esthétiquement dans ses manifestations mécaniques, mais qu'elle doit être aussi à même de servir le contenu spirituel de la composition » (1).

La mesure offre trop d'avantages techniques pour qu'elle soit rejetée; cet apport peut donc être mis au crédit de la musique occidentale. Si le musicien est animé d'une vie rythmique authentique, la mesure lui sera d'un secours réel et non point une entrave dans l'expression musicale.

Un mot pour conclure. Nous avons tenu à jeter un coup d'œil général sur le développement du rythme et son expression à travers les races, mettant en relief des ordonnances qui peuvent nous aider à comprendre la nature complexe et profondément humaine du rythme. Dans le désarroi de l'époque, où les tendances les plus diverses et les plus contradictoires se côtoient, certaines vues générales sont indispensables pour reprendre pied et établir une synthèse où des initiatives diverses peuvent, valablement, trouver place. Il est surtout urgent qu'on fasse une démarcation entre les valeurs spirituelles et formelles du rythme. Par elles-mêmes, les formes ne peuvent pas nous révéler la nature profonde et vitale du rythme. Dans la seconde partie du livre, nous traiterons particulièrement des formes rythmiques.

(1) *Von der Poesie des Klavierspiels*, Munich, Im Wunderhorn, 1910, p. 9.

DEUXIÈME PARTIE

LA RYTHMIQUE, LA MÉTRIQUE L'ÉDUCATION RYTHMIQUE

Dans la première partie de ce livre, celle qui nous intéresse au premier chef, nous avons essayé de montrer qu'il est important d'envisager le rythme sous un aspect essentialiste et de l'étudier dans sa nature et dans ses sources vives; sources que nous pouvons rejoindre autour de nous dans les phénomènes organiques de la nature et dans notre propre substance humaine.

Mais, s'il est important, pour la pratique d'un art, qu'on soit constamment animé d'un souffle de vie, il faut aussi pouvoir disposer d'une technique adéquate. Cette technique, vivifiée par l'esprit, respecte les données traditionnelles là où elles sont appropriées au langage musical actuel et les modifie ou les complète là ou elles ne correspondent plus aux nécessités de l'évolution ni aux besoins de l'expression personnelle.

De là l'importance, la nécessité, d'adjoindre à la vie rythmique une science qui permette de prendre conscience du rythme vivant et de le canaliser dans des normes propres à la construction des œuvres musicales.

Chapitre Premier

LA RYTHMIQUE
SCIENCE DES FORMES RYTHMIQUES

Les formes rythmiques liées à la propulsion vitale, sont innombrables, mais elles ne sont pas toujours propres à être utilisées en musique dans leur forme originelle. Il faut qu'elles soient soumises à des normes, aptes à constituer un style et à construire des formes d'art. D'où la nécessité d'une science des formes rythmiques qui élabore des systèmes de formules soit rythmiques, comme dans le plain-chant, soit métriques, comme dans la musique classique.

Le rythme a donc, comme la musique elle-même, un double aspect artistique et scientifique. Vouloir résoudre le problème du rythme par la science seule serait une grave erreur; mais le vouloir résoudre uniquement par l'art et la sensibilité en serait une autre. Dans les deux cas, élèves, interprètes et créateurs risquent fort de se fourvoyer.

Les problèmes artistiques ne peuvent guère être résolus cérébralement, mais doivent l'être par une esthétique, affinée par le contact de la nature et des chefs-d'œuvre. Par contre, les problèmes techniques tombent sous l'emprise de la science, de l'intelligence pratique. Ceux-ci concernent les formes techniques, ceux-là, la vie rythmique. Confondre, dans la pratique musicale, les formes et la vie, fait surgir des écueils redoutables.

Encore ne suffit-il pas de les distinguer. Il faut établir des liens pratiques entre la vie et les formes, même les plus extérieures, comme celles de l'écriture. La forme première d'une impulsion rythmique n'est pas l'écriture. En général elle est purement motrice (non sonore) et se réalise par la plastique réelle ou imaginée; cette forme plastique, inséparable de la vie rythmique, peut être rendue sonore par un geste de la main ou du pied; cette forme vivante peut être ensuite traduite elle-même en valeurs écrites. Grâce à l'imagination motrice, nous

pouvons sauter les étapes et passer directement de l'impulsion vitale à la forme écrite et vice-versa.

L'exemple que nous venons de donner montre le danger de partir uniquement des formes extérieures. Certains auteurs vont jusqu'à comparer la forme à un vase qu'on peut remplir d'une certaine substance ! En art, vie et forme doivent être intimement unies; les formes étant canalisées, normalisées en vue de l'expression artistique.

Dès qu'on a saisi la relativité qu'il y a entre la vie rythmique et ses formes, on se rend compte que, selon le cas, le terme « rythme » est employé pour désigner, soit un élément de la vie rythmique effective uni à une forme virtuelle, soit une forme effective (formule écrite) unie à une vie virtuelle (non vécue, la formule étant envisagée cérébralement). Bien des formules rythmiques n'ont jamais été représentées par des signes graphiques et ne se sont transmises que par tradition, comme chez les races primitives ou, dans certains cas, chez les Orientaux.

Une vraie rythmique, libre de la mesure, est inexistante actuellement pour la musique moderne. Elle a existé du temps des anciens Grecs. A ce moment, liée à la poésie, elle admettait des valeurs agogiques souples et variées et subissait l'influence des valeurs dynamiques et mélodiques si riches du langage. Au Moyen Age il y avait, en Occident, une rythmique qui, selon les cas, se différenciait de la métrique existant de pair avec la rythmique. D'ailleurs, si l'on prend la rythmique dans son sens général de science des formes du rythme, elle inclut en elle la mesure. La réciproque n'est point valable, car la métrique est un cas particulier de la rythmique.

Lorsque la mesure moderne, qui naquit vers le XIVe siècle, s'imposa de plus en plus et menaça vers le XVIe siècle de réduire le champ d'action de la rythmique, des musiciens, suivant en cela les poètes, nous l'avons vu, se tournèrent vers l'ancienne Grèce. Ignorant encore, faute de documents, la valeur réelle de la rythmique grecque — valeur qui ne s'est révélée que plus tard — des poètes et musiciens créèrent des œuvres qu'ils croyaient « mesurées à l'antique » (voir chap. III de la Ire Partie, § 8). Ces œuvres, quoique créées dans l'ignorance des mètres grecs et des valeurs syllabiques souples et expressives, ont néanmoins un intérêt réel au point de vue de la souplesse rythmique. Leur apport était cependant trop superficiel pour pouvoir lutter avec la valeur pratique de la métrique occidentale.

D'ailleurs, même la rythmique grecque bien comprise, n'y serait pas arrivée non plus.

Plus tard, toute une pléiade de musicologues ont étudié la musique grecque et en ont dévoilé l'intérêt. Citons, dans l'ordre chronologique : l'abbé P.-J. Roussier, R. Westphal (diverses œuvres de 1854 à 1865), Fr. Gevaert, M. Emmanuel, Th. Reinach (voir tableau chronologique à la fin du livre). D'autres ont cru pouvoir bâtir leur théorie du rythme sur la rythmique grecque, tels ceux qui ont travaillé à la rénovation du plain-chant : dom Guéranger, dom Pothier, dom Mocquereau et ceux qui se sont occupés de la rythmique profane : J.-J. Momigny, J. Combarieu, V. d'Indy, Sérieyx, pour ne nommer que ceux-là.

Mathis Lussy, dans ses différents ouvrages, a tenté de se libérer de l'emprise des théories grecques, sans toutefois y parvenir, faute de bases psychologiques générales. Il avait compris que les Grecs n'avaient pas trouvé la vérité une fois pour toutes et que la notion du rythme ainsi que celle de la rythmique ont évolué. Déjà J.-J. Momigny faisait des restrictions : « Il ne faut pas s'échauffer l'imagination sur les rythmes grecs, relativement à ce qu'ils pouvaient valoir pour la musique (1). »

D'ailleurs la musique, dégagée de la poésie, devenue indépendante, a pu prendre des aspects très divers et refléter de nombreuses faces de la mentalité et de la sensibilité humaines. Au cours des âges elle est devenue plus complètement humaine que du temps des Grecs. Qu'à la rigueur on s'inspire des formules grecques, comme on le fait actuellement de formules hindoues, nègres ou autres, soit. Mais, 1° Une nouvelle rythmique, digne de notre époque, devrait, dépassant les rythmiques particulières, adopter des bases plus générales, plus intimement liées à la vie que par le passé; et 2° Le fait de confondre les besoins rythmiques de notre époque avec ceux des Grecs, dénote une ignorance de l'évolution de l'être humain, de la musique et du rythme à travers les âges.

Pourquoi ne pas chercher les bases de la rythmique dans le rythme vivant, celui qu'on trouve non seulement dans le langage, mais aussi dans le mouvement humain et dans les mouvements de toute la nature ? Tous les grands maîtres de la musique se sont inspirés directement de la vie et ont pu, ainsi, déborder les cadres

(1) *Encyclopédie méthodique*, de FRAMERY, etc., 1818, p. 338.

d'une rythmique ou d'une métrique traditionnelle, imposée par leur époque. L'important n'est pas tant de créer des moyens nouveaux que de vivifier les moyens existants, en s'inspirant de la vie. D'ailleurs, partant de l'impulsion vitale, on crée spontanément les moyens indispensables aux besoins de la création.

§ 1. Le rythme élémentaire. Le deux et le trois

Lorsqu'on approfondit la nature matérielle, formelle du rythme, on aboutit tout naturellement à la question : De combien de parties se compose le rythme initial le plus élémentaire ? Nous entendons ici un rythme isolé, sans répétition. Des conceptions diverses s'affrontent et l'on peut se demander où est la vérité. Car il suffit d'un point de départ faux ou incomplet pour vicier tout un système et, parfois, le séparer irrémédiablement de la vie qui devrait être l'incontestable inspiratrice de tout art.

Faut-il admettre, avec les Grecs, que le rythme premier est de nature binaire : arsis-thésis (levé-posé, éventuellement posé-levé ou encore levé-frappé; somme toute, un début et une fin) ? Ou bien, faut-il partir d'une conception ternaire et voir dans le rythme initial un début, un milieu et une fin (ou élan, centre de force et rebondissement ou détente; ou encore, en termes plus scientifiques : une anacrouse, une crouse et une méta- ou katacrouse) ? (1).

Au premier abord, cette seconde conception paraît plus complète et plus conforme à la nature du rythme, car elle tient compte des éléments dynamiques et plastiques du rythme, alors que la première — à quelques exceptions près — n'envisage que l'élément de durée.

Avant tout, il s'agit de ne pas confondre le rythme le plus élémentaire avec le rythme le plus petit. Deux est évidemment moindre que trois. Le rythme le plus petit est donc composé de deux parties. Mais, de là à conclure que le rythme premier ternaire est un rythme binaire avec quelque chose en plus, il y a un pas qu'il ne faut pas faire; ce serait un faux pas !

D'autre part, quand on parle du Deux, par exemple, s'agit-il d'un rythme métrique ou rythmique ? Le premier est cérébral, quantitatif et mesurable d'après un temps premier. Ainsi, la formule : noire-deux croches, qui comporte trois éléments, est un Deux

(1) Le terme *katacrouse* est proposé par Al. Denéréaz, dans son *Cours d'harmonie*, Lausanne, Foetisch, 1937, p. 5.

métrique. Le Deux rythmique n'est pas aussi simple : Dans certains cas, il coïncide avec le Deux métrique; dans d'autres, il s'en écarte plus ou moins comme dans la métrique grecque, avant Aristoxène, lorsque le levé et le frappé n'avaient pas toujours des valeurs précises; le cas se complique encore, lorsqu'une valeur vaut le double de l'autre et coïncide ainsi avec le Trois métrique; ce qui n'est pas pour faciliter le travail du chercheur. Dans le cas cité, où le posé est deux fois plus long que le levé, la formule peut équivaloir à celle de levé-posé dont le posé vaut le levé, en vertu de la loi physiologique selon laquelle une même sensation prolongée peut devenir équivalente à l'absence de sensation.

Au point de vue psychologique, il est de même indispensable de faire la démarcation entre le fait vital et le fait sonore, particulièrement dans la musique, où seul compte le résultat sonore. Ainsi, le pianiste qui attaque en force un accord isolé, fait un mouvement rythmique très complexe, avec préparation et détente, dont le résultat est un seul impact sonore. Combien la formule écrite peut être éloignée et différente de sa source ! Le rythme musical sera cependant souvent intimement lié, au point de vue de la valeur expressive, à l'acte humain qui lui a donné naissance. Dans d'autres cas, il sera plus indépendant et existera en lui-même. Le compositeur ne sépare pas ces deux cas, dans son écriture; aussi est-ce à l'exécutant qu'incombe l'attitude juste, indispensable pour rejoindre, à travers les formes musicales écrites, l'inspiration du créateur.

C'est pourquoi les silences peuvent jouer un rôle important dans la structure rythmique. « Le silence bien scandé, devient un moyen d'expression positif », a dit Keyserling. Et Jaques-Dalcroze précise : « Savoir s'arrêter, savoir comment et pourquoi on s'arrête et pendant combien de temps on doit s'arrêter, c'est établir l'équilibre dans nos actions, comme dans nos idées. Pendant l'arrêt, l'esprit corrige l'action passée et pressent l'action suivante. »
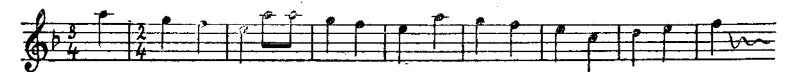
Le problème qui nous occupe est donc ardu; la nature, source de tous rythmes, n'a pas été faite d'après des conceptions humaines et comporte de nombreuses possibilités théoriques. Que des théoriciens tiennent à échafauder un système sur des bases limitées, parfois purement formelles et extérieures, soit ! Qu'ils veuillent l'imposer comme le seul possible, comme le seul valable, voilà ce qui nous étonne. Aussi ne pouvons-nous suivre leur désir immodéré de simplification. Il est entendu que toute science formelle exige des limitations.

Mais pourquoi donner à la science formelle, souvent uniquement quantitative, une valeur exclusive ? Aussi, l'art qui se soumet trop exclusivement aux valeurs formelles donne bientôt des marques de décadence et s'anémie progressivement; l'histoire nous le montre abondamment.

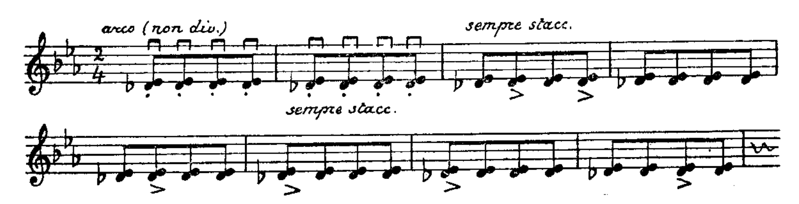
Le Un

Au point de vue métrique, c'est-à-dire arithmétique des frappés, il n'y a pas de rythme d'un seul son. Il faut au moins deux impacts sonores pour qu'il y ait mouvement ou ordre, condition essentielle pour qu'il y ait rythme. Il arrive que des compositeurs intercalent une mesure à un temps dans le phrasé; mais dans ce cas le temps isolé prend sa valeur dans l'ensemble. Par exemple, une mesure à 1/4 dans *Ariettes oubliées* de Debussy; une autre de même nature dans le *Deuxième quatuor* de V. d'Indy où l'on trouve, dans le *Scherzo*, la suite de mesures : 5/4, 3/4, 1/4, 5/4.

On peut aussi concevoir une suite de valeurs rigoureusement identiques qu'on aurait pu écrire à 1/4 ou à 1/8, mais où le rythme dépend en réalité de la suite de ces mêmes valeurs répétées, et de leur tempo. Ainsi, dans *Petrouchka* de Strawinsky, nous trouverons à partir de la 42e mesure de la première partie, écrite à 2/4, une suite de temps égaux en intensité, qui sont en réalité des 1/4 :
Thème aux trombones :

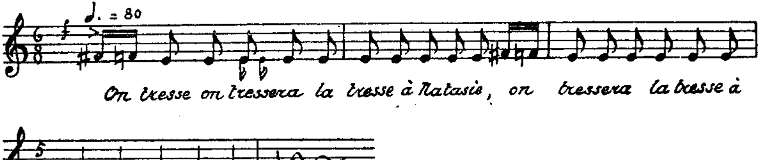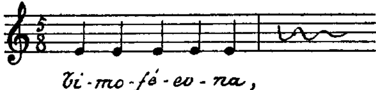


Dans le *Sacre du printemps* du même auteur, première partie, deuxième tableau : « Les augures printaniers », nous trouvons une suite de croches de même valeur avec, en plus, quelques accents irrégulièrement disposés :



Toutes les cordes jouent sur l'accord *fa b-do b* (basses), *la b-ré b* (violoncelles), *sol-si b* (alto), *ré b-mi b* (violons).

De même dans *Les noces*, du même auteur, à partir de la 24[e] mesure (Les amies de noces), 15 mesures :





Dans un autre genre, les chorals protestants, tels qu'ils existent depuis Luther, sont aussi un exemple où les notes se succèdent souvent uniformément.

C'est le moment de mentionner les cas suivants, fréquemment cités par les théoriciens du rythme : celui de la goutte d'eau qui tombe et celui des coups d'une horloge; (on peut y ajouter celui de certains cris répétés d'oiseaux) (1). Tous ont conclu que, dans ces cas, il n'y a de rythme qu'à partir du moment où l'auditeur scande, en général par deux, les sons entendus. Ils ajoutent même — grave erreur à notre sens — que c'est une nécessité de scander. Nous accorderons qu'il y a là une nécessité pour les « cérébraux » ... et nous le sommes presque tous beaucoup trop lorsqu'il s'agit d'art. Pour une oreille « artiste », par contre, souple aux injonctions de la nature et non soumise à un intellect dominateur, la goutte d'eau qui tombe (sur la terre ou sur le bord d'une cuvette) est un délice rythmique, dans sa régularité, sans qu'il soit nécessaire de scander et de refuser ainsi d'accueillir le rythme dans sa pureté naturelle. Ici le rythme consiste dans l'alternance du son produit par la goutte qui tombe et du silence établi entre deux gouttes successives. Ne pas accepter cela comme un rythme, c'est se refuser à considérer le silence comme une valeur rythmique. Dans le cas de gouttes d'eau tombant dans de l'eau, nous entendrons une suite de sons irréguliers au point de vue du timbre et de l'intensité qui font : « tjip, tjap, tjip, tjep, tjap, etc. » Cette irrégularité sonore devrait, par elle-même, empêcher une scansion cérébrale. Telle quelle, cette suite de sons peut inspirer le musicien, car une suite de sons réguliers peut, le tempo aidant,

(1) Que de musiciens affirment qu'il n'y a point de rythme dans une suite régulière de croches ou de noires ! Or, il y a bien là, sans aucun doute, du mouvement ordonné.

évoquer bien des états d'âme. La manie intellectuelle de scander ce qui ne l'est pas dans la vie, est une faute contre le rythme. Le moissonneur qui aiguise sa faux à petits coups de marteau ne scande pas les coups. L'erreur est d'autant plus regrettable, qu'elle est faite par des hommes qui, par ailleurs, sont dignes de foi. Il s'agit chez eux, en réalité, d'une obédience à l'injonction purement cérébrale qui nous pousse vers la mesure... et beaucoup, nous le savons, ont confondu rythme et mesure.
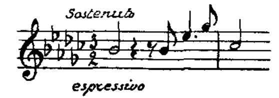
Passons au Un rythmique, psychologique, souvent plus qualitatif que quantitatif, parce que exprimant un état affectif. Dans la musique, il y a des accords isolés (par exemple les débuts des sonates, op. 10, n° 1 et op. 13 de Beethoven et des sonates de Mozart nos 3, 10, 16). Il y a de même, dans le langage, des mots isolés : oui, non, oh, tiens, etc. Ces éléments isolés constituent-ils des rythmes ? Comme le dit Fr. Gevaert : « au point de vue du rythme, un membre isolé doit former un tout complet ». Gevaert parle du membre de phrase. Mais un mot isolé peut avoir un sens complet et avoir ainsi la valeur d'une phrase. Si l'on se place au point de vue de la vie, on peut donc y voir un rythme complet, d'autant plus que le mot peut être modulé. Psychiquement, pour tout son isolé, qu'il soit exprimé, chanté ou joué, il y a une préparation (respiration ou mouvement du bras), un centre d'intérêt ou de force (seul audible) et, si le son a une certaine intensité, il y a une détente, un genre de rebondissement qui est réaction du système nerveux. Cette réaction entre dans ce que D. J. Kollants de l'Université de Budapest intitule : *La loi de la mélodie entonnée*, loi d'après laquelle un élan dynamique brusquement interrompu produit des réactions dans le système nerveux. Dr Kollants dit « mélodie », mais son explication « élan dynamique » qu'il emploie, montre bien qu'il s'agit plutôt du rythme.

Lorsqu'il est question d'un rythme représenté par un seul son (accord ou mot), il est bien entendu que cet impact sonore, cet *ictus* peut comporter des valeurs très diverses et même modelées. Ils peuvent avoir un début et une fin, voire même, en plus, un centre de force qui s'intercale entre les deux. Le piano, qui manque de plastique, ne peut donner qu'un *decrescendo* plus ou moins long (avec, dans les excellents instruments, un certain *crescendo* au moment du déploiement physique de la corde); les instruments à cordes, par contre, peuvent donner un *crescendo* et un *decrescendo* et même certaines inflexions sur un seul son. Il en est de même du geste vocal
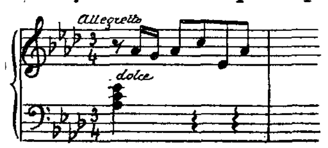
très souple et très expressif. Nous sommes donc en présence d'un phénomène de vie comportant, à part le seul son écrit, des éléments accessoires.

Voici quelques exemples de rythmes élémentaires constitués par un seul élément écrit :

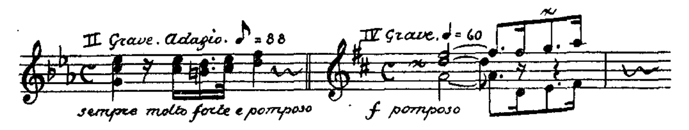
J.-S. Bach : *Clavecin bien tempéré*, prélude VIII du 1er volume (Simrock, éditeur, admet un mordant sur la note de départ, isolée) :
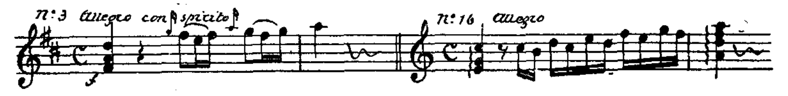


Prélude XVII du 1er volume : l'accord de la main gauche peut être considéré comme un rythme isolé auquel répond la mélodie :



Partita II et Partita IV :
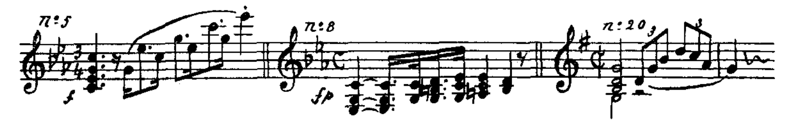


Mozart : Sonates nos 3 et 16 :



remarquer (sonate 16) l'arpège qui peut être plus ou moins marqué et rend de ce fait ce genre de cas très varié.

Beethoven : Sonates nos 5, 8 et 20 :



Les exemples de ce genre abondent dans les compositions musicales, surtout dans les débuts des morceaux. Il est donc bien entendu qu'il faut distinguer le rythme écrit du rythme auditif, et celui-ci du rythme plastique qui l'a engendré. Ainsi, pour exécuter les exemples ci-dessus à l'instrument, le pianiste prend généralement un

élan et fait succéder l'accord ou la note d'un mouvement de détente des mains et des bras (mouvement souvent invisible). Le silence qui suit généralement l'accord initial isolé, a une signification rythmique dont il faut tenir compte et qui peut avoir, au point de vue de l'expression, une importance très grande. Dans le chant, les parties sous-entendues du rythme sont moins apparentes, mais non moins réelles.

On peut donc conclure, que sauf exception rare, le rythme d'un élément sonore est en réalité composé de trois parties : élan ou préparation, ictus sonore et détente ou réaction nerveuse. Aussi est-il d'autant plus difficile de bien réussir ces impacts, que l'on donne moins d'attention au rythme vivant qui l'a engendré. Un seul accord, par exemple de septième de dominante, peut signifier à lui seul toute une phrase : « écoutez ce que je vais vous dire ». Ou, en un seul mot : « Écoutez ! » Ici, comme ailleurs, entrent en ligne de compte les liens directs et indéniables qui existent entre la musique et l'être humain.

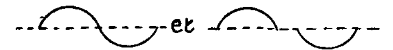
Le Deux et le Trois

Confrontons, maintenant, le Deux et le Trois qui, seuls, importent pour établir une théorie valable au point de vue pratique. Le Trois n'est pas nécessairement le Deux auquel on a ajouté quelque chose. Si le Trois est, au point de vue de la quantité, deux plus un, par contre, au point de vue de la qualité — comme nous le verrons aussi à propos des mesures simples (à temps binaires) et composées (à temps ternaires) — il est d'une tout autre nature que le Deux. Que de fois on ne dissocie pas, comme il le faudrait, l'aspect quantitatif de l'aspect qualitatif ! Les valeurs irrationnelles ne sont pas moins valables que les valeurs rationnelles, surtout dans la pratique d'un art comme la musique. Le rythme est une unité spécifique, indivisible au point de vue de la vie, divisible au point de vue de la forme.

Dans bien des cas, comme nous le verrons, c'est le Deux qui, par élision, contraction ou sous-entendu, est tributaire du Trois. Afin de rendre le problème du Deux et du Trois plus concret, nous aurons recours à des exemples pris en dehors du domaine de la musique; exemples qui peuvent être traduits en musique et qui, étant plus concrets et plus précis, sont de ce fait plus décisifs.

Dans le *domaine physique*, un mouvement vibratoire est représenté par trois parties : on écarte un corps élastique de son point d'équilibre, on le lâche et il rebondit dans l'autre sens, puis revient à son point

de départ. Dans un enchaînement de mouvements, par contre, le phénomène devient une oscillation à mouvement binaire. Le rythme élémentaire ternaire fait place à un rythme binaire. Ici le Deux provient donc du Trois. Il en est ainsi d'une corde qui vibre pour produire un son. Notons qu'en Allemagne on compte les vibrations d'un son (par exemple le *la* = 435 vibrations) par mouvement complet, tandis que les Français comptent par demi-mouvement, obtenant ainsi un chiffre double (le *la* = 870 vibrations) :



Dans l'*ordre physiologique*, la balançoire nous fournit un exemple analogue, où le mouvement humain s'adjoint au mouvement purement physique de la balançoire : Nous tirons la balançoire à nous (élan), nous la poussons (centre de force) et nous la laissons revenir en revenant nous-mêmes en arrière (détente); nous pouvons profiter du mouvement de retour de la balançoire pour renforcer l'élan; ensuite nous pouvons nous contenter de pousser et de laisser revenir, ce qui donne un mouvement binaire. Le rythme de nature ternaire devient binaire par répétition.

Autre exemple : Je veux enfoncer un petit clou d'un coup de marteau. Je lève le marteau, je frappe et je laisse la main faire un petit rebondissement. Pour une série de petits clous à enfoncer l'un après l'autre, je profite du rebondissement pour élever la main avec moins d'effort. Le même phénomène se présente avec un coup de poing ou une série de coups de poings donnés sur la table. Toujours, dans les cas de ce genre, le mouvement de nature ternaire se contracte en mouvement binaire. Les jeux de balle donnent aussi de beaux exemples de mouvements élémentaires : Je lance la balle en l'air, elle tombe et rebondit. Cela fait un excellent rythme à 3 temps qui peut être répété tel quel. On peut réduire ce même mouvement — quoique ce soit moins naturel — à un mouvement à deux temps en prolongeant le rebondissement par un petit coup de la main pour faire remonter la balle assez haut.

Dans la musique, les exemples foisonnent où un rythme de trois parties peut se réduire à deux (dans une même mesure à deux temps) :



De même, un mouvement à trois temps peut se transformer en un mouvement à deux temps :



Dans cet ordre d'idées, on peut imaginer de nombreuses variantes avec élans, centres de force et rebondissements composés l'un ou l'autre de plusieurs parties. Les anacrouses offrent des exemples variés d'élans ou de préparations à l'élément central. M. Lussy dans *L'anacrouse dans la musique moderne* donne 18 espèces d'anacrouses. Les métacrouses et les crouses peuvent comporter aussi des variantes à l'infini. La musique naturelle, vivante, est remplie d'exceptions aux règles établies, ce qui prouve qu'il faut, par delà les règles, rejoindre les lois de la vie.

Une dernière remarque concernant les mouvements physiologiques : L'être humain, du fait qu'il est, dans le sens gauche-droite, de nature symétrique (ce qui donne la marche à deux temps), plaide naturellement pour la cause binaire du rythme. Par contre, la respiration normale se fait souvent à trois temps : inspiration, expiration, repos ou, longue inspiration et courte expiration dans l'effort et le contraire chez les asthmatiques. A l'état de repos et dans certains cas (agitation, angoisse) elle peut être binaire. La pulsation du cœur, à l'état normal, a également un mouvement ternaire (deux coups et un silence). On peut le vérifier dans le silence, par exemple, le soir étant couché. Quant au pouls, il bat à un temps, selon un rythme plus ou moins rapide d'environ 40 à 120 battements à la minute ; tempo normal : 75 à 80 battements.

Nous avons vu, au chapitre du langage, les exemples les plus divers de rythmes premiers qui, tous, peuvent être traduits musicalement. Il y a des mots d'une, de deux, de trois syllabes et plus. Les mots de deux syllabes comportent les deux catégories opposées et complémentaires : *arsis-thésis* et *thésis-arsis*; ou, si l'on veut : léger-lourd ou doux-fort dans pa*pa*, ma*man*, etc., et lourd-léger ou fort-doux dans *pè*re, *mè*re, etc. Les mots de trois syllabes comportent plusieurs espèces de rythmes : léger-lourd-léger, dans a*van*ce, re*cu*le, etc.; léger-léger-lourd, dans éton*nant*, alar*mant*, etc.; plus exceptionnellement, lourd-léger-léger, par exemple dans la diction, où l'on veut faire ressortir certaines valeurs : « *ef*frayant, *ef*frayé, il cherchait le chemin » (Verhaeren). Cette dernière forme est plus fréquente

dans les langues germaniques : *kei*nerlei, *lä*cherlich, *Mä*deli, etc. Et que dire des mots de 4, 5 syllabes et plus, où la variété des combinaisons, même envisagées sous le seul aspect double : léger et lourd, sont très nombreuses. Le nombre est même quasi infini si l'on admet que les deux éléments léger et lourd ne font que styliser les multiples subtilités intermédiaires (demi-léger, demi-lourd, etc.).

Dans le langage, la prose, la poésie, on est donc en présence d'une variété infinie de rythmes. Dans la poésie on a souvent essayé de ramener cette variété à un nombre restreint de formules, mais cela au détriment du rythme et au bénéfice de la métrique. Le rythme est resté prépondérant chez beaucoup de poètes et des meilleurs, comme La Fontaine, Verhaeren (vers libres).

Remarquons, en passant, que le Trois est favorable à la langue française. Pour H. Goujon (1) le dessin ternaire est l'expression la plus achevée du rythme verbal.

Prenons encore quelques exemples dans le domaine du dessin qui, quoi qu'en pensent certains théoriciens à courte vue, éclairent avec précision la nature du rythme et particulièrement le problème concernant le Deux et le Trois :

Exemples de rythmes élémentaires composés de deux parties :



Rythmes composés de trois parties (rythmes plus complets, plus harmonieux) :



Le Trois devenant Deux par contraction ou élision :



Passage insensible du Un au Deux et au Trois :



N'est-elle pas étrange, la manière dont certains théoriciens interprètent les phénomènes de la vie pour en tirer ensuite des arguments en faveur de leur système ? Il y en a qui ne voient dans le rythme que le point de départ et le point d'arrivée. C'est une façon élémentaire

(1) *L'expression du rythme verbal*, Paris, Paulin, 1907, p. 251.

de voir qui peut avoir cependant, dans certains cas, une valeur pratique. Mathis Lussy revient constamment à l'idée d'arceaux s'appuyant aux deux extrémités comme sur deux colonnes. Les points d'appui deviendront « les ictus ou notes de support des arceaux » et l'auteur tire la conclusion pour le moins dangereuse : « les ictus... doivent tomber sur le premier temps d'une mesure » (1). D'où confusion fatale et regrettable entre le rythme et la mesure. L'auteur ne voit que les points d'appui et oublie la courbe qui s'appuie... C'est cependant la courbe qui donne au rythme son caractère particulier. Et cette courbe comporte souvent — à l'encontre des théories de M. Lussy — un centre d'intensité plus important que les deux points d'appui. Si l'on ajoute la notion de cette courbe à celle des deux points d'appui, on passe de la conception du Deux à celle du Trois.

Il est étonnant que M. Lussy, qui a repris, ainsi que H. Riemann, après J.-J. Momigny, l'idée de l'anacrouse (lui donnant une importance telle, qu'il lui a consacré un livre, *L'anacrouse dans la musique moderne*), n'ait pas vu sa place dans la trilogie dont nous parlons et n'ait pas mis les termes « crouse » et « métacrouse » dans son lexique. Il voit pour le moins 18 espèces d'anacrouses, mais ignore la crouse ! Elle est inexistante dans son exposé et est remplacée par deux centres de force, l'ictus initial et l'ictus final auxquels il donne la valeur d'un double accent métrique et rythmique (2). Les mots crouse et métacrouse sont également ignorés du dictionnaire Riemann !

Philippe Biton reprend l'idée des deux ictus qu'il nomme ictus arsique et ictus thétique mais, se rendant compte, sans doute, qu'un rythme ne peut avoir qu'un centre de force, il écrit : « l'accent tonique, toujours intense... met en relief soit l'ictus arsique, soit l'ictus thétique. Sa fonction est donc des plus importantes » (3). L'accent tonique joue ici, sans aucun doute, le rôle de la crouse. L'idée de la crouse, entourée de ses deux compléments, l'anacrouse et la métacrouse (ou catacrouse) ne trouve évidemment pas de place dans le système de Ph. Biton qui part à tout prix, et exclusivement, de la conformation binaire : *arsis-thésis*, chère aux Grecs. Or, comme ceux-ci ne tenaient uniquement compte que des éléments de durée, l'adaptation de la formule arsis-thésis aux rythmes modernes exige

(1) *Op. cit.*, p. 63.
(2) *Id.*, p. 63.
(3) *Le rythme musical, op. cit.*, p. 18.

de curieux mais inévitables accommodements à cause des valeurs d'intensité et de plastique.

Nombreux sont ceux qui suivent, encore actuellement, les théoriciens grecs, comme si la notion du rythme musical et le rythme musical lui-même n'avaient pas évolué depuis l'ancienne Grèce. Pour eux, seule la formule binaire du levé-posé est valable. Cependant, pourquoi le rythme serait-il uniquement binaire à l'exclusion de la forme ternaire ?

Certains auteurs sont même très catégoriques dans leur choix du Deux comme base théorique. En voici un exemple : « un élan ou une retombée, un point de départ ou un point d'arrivée, une arsis ou une thésis. Car il n'y a pas, dans le mouvement, de position neutre ou intermédiaire : ce qui n'est ni élan, ni repos, ni arsis, ni thésis, est donc à l'état d'immobilité » (1). Fr. Gevaert, plus prudent, se contente de remarquer : « on voit prédominer le principe de division binaire... certaines nations ignorent les mesures ternaires ». Ce qui peut se rapporter à l'état primaire du rythme chez les primitifs.

Et voici quelques textes qui plaident la cause du Trois : « Alors même que nous nous proposons d'exécuter un seul mouvement, nous avons d'ordinaire une tendance à le faire précéder et à le faire suivre de mouvements complémentaires, plus ou moins conscients, qui sont comme la préparation et la résonance de l'effort principal (2). » « De même que j'ai décollé avec aisance et vif élan, j'atterris avec souplesse et légèreté, après un vol plané gracieux (3). » « Une balle est posée à terre; un enfant, d'un coup de crosse, la met en mouvement. Il faut distinguer, dans le premier mouvement de la balle, trois instants, trois phases, ou, si l'on veut, trois temps... le point de départ ou l'élan, le parcours ou la trajectoire décrite par la balle, le point d'arrêt ou chute de la balle (4). »

C'est la réalité matérielle qui ramène souvent à Deux la perfection vitale du Trois. Certains auteurs, tels V. d'Indy, après Philippe de Vitry, parlent de la perfection spirituelle du Trois, le rythme ternaire étant la marque de Dieu en trois personnes. C'est un aspect

(1) A. LE GUENNANT, dans *La musique des origines à nos jours*, de N. DUFOURCQ, Paris, Larousse, 1946, p. 104.

(2) René DUMESNIL, *Le rythme musical*, *op. cit.*, p. 24.

(3) Abbé BOVET, dans *Premier congrès du rythme*, *op. cit.*, p. 14.

(4) DOM MOCQUEREAU, cité par DOM JEANNIN dans *Études sur le rythme grégorien*, Lyon, Gloppe, 1926, p. 19.

métaphysique de la question que, personnellement, nous délaissons en faveur de l'aspect psychologique immédiatement utile dans la pratique musicale.

La validité de la forme ternaire au même titre que la forme binaire, et souvent préférable à cette dernière, se trouve de façon toute naturelle dans les formes musicales : forme lied, sonate, etc. On rencontre souvent aussi une même formule répétée trois fois : le *Kyrie* de la Messe est une formule de trois fois trois : trois *Kyrie*, trois *Christe*, trois *Kyrie*. La répétition ternaire se rencontre fréquemment dans la prose. On l'utilise aussi comme formule magique, où elle dégage une puissance particulière. J. Estève, dans *La revue musicale* (1), insiste aussi sur l'importance de la construction ternaire et donne des exemples pris dans les œuvres de Mozart et de Beethoven.

Si la forme ternaire est spirituellement la plus complète, par contre, la forme binaire est matériellement la plus simple et on la rencontre donc le plus fréquemment. La forme la plus simple d'une phrase sera celle qui comporte un antécédent et un conséquent; la mesure la plus simple est celle à 2/4; la division du temps la plus simple, celle à deux temps, un fort et un faible. Toutefois la fréquence n'est point une preuve artistique de primauté, mais de primitivisme et de généralité.

Le Trois est, sans conteste, plus complet que le Deux, en ce sens qu'il contient aussi, en plus du principe de polarité ou de complémentarité, propre à la dualité, le principe d'unité (centre de force). Ce principe d'unité dépasse en importance celui de la dualité. Et si, au Moyen Age, le rythme ternaire était considéré comme le seul parfait, il ne faut pas y voir uniquement un parti pris théologique. Nous touchons ici à la science philosophique des Nombres qui donne, avec raison, la première place au principe de l'unité. Ce principe est mis en évidence, au bénéfice du rythme, par plus d'un auteur : « Si une seule courbe d'intensité suffit parfois à caractériser normalement un seul et même rythme, inversement l'exécutant n'appliquera d'ordinaire à chaque rythme qu'une seule courbe de nuance (2). » « Chaque phrase exige une ordonnance dynamique indépendante et formant un tout, autrement dit, chaque

(1) Dix-huitième année, n° 173, 1938, p. 155.

(2) Edm. MONOD, *Mathis Lussy et le rythme musical*, Paris, Fischbacher, 1912, p. 46.

phrase ne peut avoir qu'un point culminant sous le rapport de l'ordre dynamique (1). » « Chaque phrase a comme un centre, un point culminant à quoi tout est subordonné (2). » Et il est naturel que ce point culminant soit accompagné d'un début et d'une fin.

La partie centrale d'un rythme n'est cependant pas toujours la plus importante. L'art dépasse la logique. La préparation ou la conséquence d'un acte peuvent prendre une importance première. Le principe de relativité y joue un grand rôle et permet même de donner des sens différents à une même forme extérieure, favorisant ainsi l'interprétation personnelle, le style. Dans la prose, une phrase, par exemple : « Jean improvise un menuet » permet, tour à tour, de donner l'accent principal aux trois mots : Jean, improvise et menuet. De même en musique, l'anacrouse ou la métacrouse peuvent éventuellement prendre la première place.

Dans le Deux, le principe de l'unité peut être respecté par la subordination d'un des éléments à l'autre, mais ce sera toujours une forme moins complète, moins parfaite que celle du Trois. La marche est un Deux où le principe de l'unité n'existe pas, mais ce Deux favorise l'équilibre. Si le besoin d'ordonnance et d'unicité fait donner à la marche une succession de valeurs différentes (fort-faible), c'est qu'on ajoute un élément cérébral au fait vivant, biologique. Disons, en passant, qu'un seul pas, isolé, comporte trois éléments : 1° Préparation : déplacement de l'équilibre du corps, un pied quitte le sol; 2° On fait le pas; 3° On ramène l'autre pied pour la stabilisation nouvelle.

Dans un sens, le Deux s'oppose au Trois, comme on peut opposer la marche à la danse (particulièrement celle à mouvements tournants). Le Trois d'ailleurs, comme le remarque Alain : « exclut la marche et apporte ainsi toujours l'idée de loisir et de jeu ». Dans l'art, le vrai rythme dépasse toute systématisation élémentaire. Même dans le plain-chant, où l'on ne voudrait voir que des formules binaires et ternaires (groupées toutes deux sous la formule binaire *arsis-thésis*), on rencontre une variété rythmique proche de celle du langage; aussi, bien des chanteurs, guidés par leur intuition, suivent, malgré la théorie, les lois de la vie et de l'art. Et nous comprenons Maurice Emmanuel lorsqu'il s'élève contre la tyrannie du Deux et du

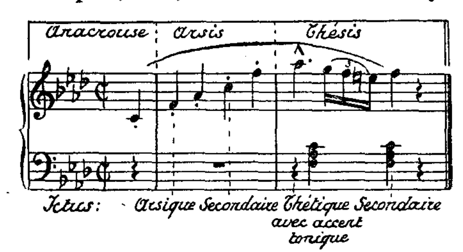
(1) RIEMANN, *Dictionnaire*, au mot « phrasé ».
(2) P. CARRAZ, *Initiation grégorienne*, *op. cit.*, p. 109.

Trois en ces termes : « et dorénavant, la notation consacrant les divisions et les subdivisions par Deux ou par Trois, mais s'enfermant dans ces deux figures simples, consacra la déchéance du rythme » (1).
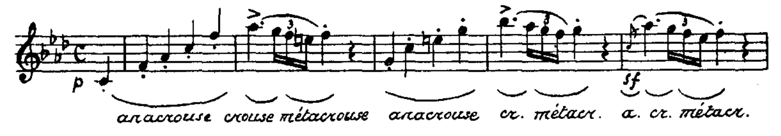
Et que dire des chants populaires, où puisent tant de compositeurs actuels, et non des moindres, se renouvelant aux sources illimitées de la vie naturelle ? Aussi, s'achemine-t-on vers une conception du rythme dégagée de l'emprise des formules traditionnelles et plus proche de la réalité vivante. Ce n'est pas, certes, pour faciliter la tâche des éducateurs mais, par contre, elle l'embellit de singulière et réconfortante façon.
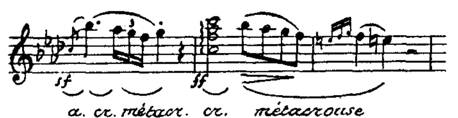
Pour terminer, montrons par un exemple à quel point il faut être prudent dans l'application des formules et combien il est plus simple et plus juste de recourir à la loi la plus générale.

D'après la formule *arsis-thésis*, Ph. Biton propose l'analyse du début de la sonate op. 2, nº 1, de Beethoven de la façon suivante (2) :



Selon la formule anacrouse-crouse-métacrouse, l'analyse donne :





Mais, combien plus simple et plus pur, serait-ce, à notre avis, d'attirer l'attention, avant tout, sur la nature de cette belle courbe sonore, sur l'élan qu'elle représente, évitant ainsi de mettre des

(1) Le rythme d'Euripide à Debussy, dans *Premier congrès du rythme, op. cit.*, p. 136.
(2) *Op. cit.*, p. 53.

accents inutiles, provenant de ce besoin, qu'ont certains, de scander à tout prix par deux ou trois notes ! Et dire que J. Combarieu (Ph. Biton relève le cas) voulait qu'on rétablisse l'anacrouse de chaque groupe, comme ci-dessous ! (1)



C'est un comble, de vouloir faire passer de la sorte la théorie avant l'inspiration du cher Beethoven qui, dans le raccourcissement de l'anacrouse (conçue d'après le second exemple de l'analyse ci-dessus), jusqu'à sa suppression au ff, suit un instinct sûr et combien éloquent !

§ 2. Rythme, rythmique et métrique grecs

Il est difficile, pour un musicien actuel, d'aborder la musique grecque du passé, sans courir le risque de la méconnaître dans ce qu'elle devait avoir de génial à sa belle époque. Comment déceler dans des formes souvent décadentes, dans des vestiges incomplets, la marque d'un grand art qui a eu sa naissance, son épanouissement et sa fin. Cet art a commencé par du vrai primitivisme, solide, originel, plein de sève et de force, qui s'est épanoui en des formes multiples, sensibles, se compliquant, s'affinant de plus en plus jusqu'à la décadence, et qui s'est cantonné finalement dans des formes d'où l'esprit créateur, caractéristique de la race, s'est retiré.

Nous ne pouvons juger un art, comme celui de l'ancienne Grèce, sans savoir ce qu'il était en réalité, ne l'ayant pas pratiqué, vécu. Les formes à elles seules ne peuvent révéler l'élan vital qui les animait. Une preuve péremptoire en est le fait qu'il n'y a pas nécessairement un rapport direct entre la perfection de la vie et celle de la forme par laquelle elle se manifeste et que souvent l'amour exagéré de la forme et son raffinement vont de pair avec la décadence spirituelle.

Les Grecs, qui avaient le sens de l'universel, envisageaient la vie et l'art tout autrement que nous. La vie intérieure y jouait un rôle très important, puisque la musique rejoignait, en ligne directe, la philosophie et la morale. Il ne s'agit pas d'une simple adjonction, mais d'une union sur un plan spirituel, qui n'intéresse que rarement les

(1) *Théorie du rythme*, Paris, Picart, 1897, pp. 61 et 68.

musiciens occidentaux; ceux-ci, pour la plupart, sont centrés sur la perfection matérielle. Aussi est-il intéressant d'étudier l'art grec non pas pour lui emprunter des formules qui ne peuvent nous satisfaire, mais bien pour chercher à nous enrichir du point de vue spirituel, à élargir notre horizon grâce à certaines valeurs artistiques et éthiques susceptibles de régénérer nos conceptions actuelles de l'art. La connaissance des formules grecques peut être un adjuvant précieux aux théories rythmiques ou métriques occidentales. Pour autant, il n'est pas indiqué, à notre avis, d'adapter nos théories à celles des Grecs.

A part quelques cas isolés (voir chap. III, § 8), c'est à partir du XVIIIe siècle (entre autres avec Mattheson, 1681-1764) que l'Occident s'est intéressé à la métrique grecque, mais c'est surtout vers la seconde moitié du XIXe siècle que plusieurs savants se sont spécialisés dans l'étude de la musique, voire exclusivement de la rythmique grecques. Études passionnantes, car elles concernent les éléments premiers de la musique, et cela à travers un des premiers essais d'une théorie musicale concrète transmise par écrit. Étude fructueuse, car elle a apporté des éléments nouveaux au monde occidental en faveur du rythme qui, cédant aux exigences de l'harmonie, avait de plus en plus fait place à une métrique basée sur le temps fort et la barre de mesure.

Des erreurs d'appréciation ont été commises dans l'étude de la rythmique grecque, rendue particulièrement ardue par le manque de documents audibles et par la confusion qui s'est faite dans l'interprétation de certains termes essentiels. Ce n'est que petit à petit que les termes rythme, rythmique, métrique, rythmopée, arsis, thésis, etc. ont pris une valeur précise. Rappelons que certains auteurs ont cru découvrir dans l'ancienne Grèce la source de toute théorie du rythme au moment où, dans le désarroi et le renouvellement des arts, le problème du rythme s'est posé avec une urgence accrue. Rudolf Westphal, une autorité incontestable en la matière, a même cru voir une conformité parfaite entre le rythme des Grecs et celui de la musique et de la poésie modernes.

Il est erroné d'identifier notre rythme avec celui des Grecs, mais il est intéressant d'étudier celui-ci et d'assister à la naissance et à l'épanouissement d'une théorie rythmique. Cette théorie concernait à la fois la musique, la poésie et même, jusqu'à un certain point, la danse. Directement tributaire de la métrique poétique et se confon-

dant au début avec elle, la rythmique musicale ne s'en est libérée que petit à petit. D'ordre purement théorique et abstrait, elle trouvait son complément vital, humain, dans la rythmopée.

Pour aborder le rythme dans le sens que les psychologues et les compositeurs modernes lui confèrent, il est nécessaire, nous l'avons vu, de faire une distinction entre le rythme, la rythmique et la métrique.

La musique grecque ne peut donc être qu'*une* source et non *la* source du rythme et, précisons, une source de *formes* rythmiques plutôt que du *rythme* proprement dit. Il faut étudier le rythme en partant non seulement des formes existantes qui canalisent la vie, mais encore et surtout, de la vie elle-même qui crée les formes. D'ailleurs, la musique grecque était bien plus près de la vie que ne le soupçonnaient les premiers pionniers, lorsqu'ils déchiffraient les quelques écrits qui nous sont parvenus de l'ancienne Grèce. La rythmique grecque comportait une variété, une souplesse, une richesse, qui dépassait de loin les données d'un système. Cela vaut la peine qu'on s'y arrête.

Il faudrait un volume entier pour donner une idée un tant soit peu complète de ce qui a été fait dans ce domaine. Nous nous limiterons à esquisser les grandes lignes de l'histoire de la rythmique grecque et nous renvoyons le lecteur aux ouvrages spécialisés tels que ceux de Westphal, Gevaert, M. Emmanuel et particulièrement à l'étude claire et synthétique de Th. Reinach : *La musique grecque.*

Le rythme grec

Dans leurs créations artistiques, les Grecs n'avaient nullement l'intention de restreindre la vie, mais bien de la canaliser dans un idéal de beauté. Or, tout art demande une technique, une prise de conscience des formes matérielles. Cette technique est à la fois un moyen de progrès, d'évolution, et un danger de cristallisation, de matérialisation à l'excès, de décadence.

Nous n'avons aucun témoin vivant de l'art musical grec; rien d'audible ne nous en est parvenu. Que connaissons-nous de la vie musicale grecque ? Quelques rares mélodies écrites, les instruments que les Grecs utilisaient et, d'une façon relativement complète, leurs théories musicales. Il s'agit donc d'essayer de rejoindre, par delà les formes rythmiques connues, le rythme vivant tel que les Grecs le pratiquaient. Nous savons qu'il était lié à la poésie et donc à tout ce

que le langage peut avoir de variété, de souplesse et de richesse expressive. Il était aussi uni à la danse et bénéficiait des qualités plastiques de cet art ainsi que des vertus physiologiques et spirituelles qui l'animaient. Platon voyait le rythme musical dans les consonances et les dissonances, dans la peinture, le tissage, l'architecture, le corps humain et les plantes (Lois III, 10).

Déjà le grand Gevaert avait découvert ce que la rythmique grecque décelait de beautés vivantes. A travers la rythmopée il pressent le rythme effectif : « Les temps de la mesure sont des jalons séparés par des distances égales ou symétriques à l'aide desquels le sentiment musical se dirige avec sûreté au milieu de la confusion apparente des durées de la rythmopée. Celles-ci sont arbitraires de nature et ne subissent d'autres limitations que celles que leur impose le goût. » Ce rythme dépasse donc la théorie et Gevaert y voit la preuve « de l'insuffisance des théories d'art, réduites à expliquer par des raisonnements compliqués ce que l'instinct a créé de toutes pièces et comme en se jouant ». Il ajoute : « Dans tout cela encore on aperçoit que le sentiment antique confine au nôtre de plus près qu'on ne l'admet d'ordinaire. »

Mais c'est plus encore chez Louis Laloy qu'il faut chercher, dans son *Aristoxène de Tarente*, la certitude que les Grecs pratiquaient un art profond, vivant, dont les théories ne donnent qu'un vague reflet : « La composition rythmique (rythmopée) n'est pas gouvernée par la nécessité; le musicien est libre dans une très large mesure... Tout dépend de l'effet qu'il veut obtenir et de son contexte musical ou poétique. Ce n'est qu'après coup qu'on peut lui donner tort ou raison... Aristoxène respecte sa liberté... il devait étudier non pas le rythme mais ses éléments... il semble que son instinct musical l'ait heureusement empêché de légiférer. » Un peu plus loin : « L'opportunité d'une modulation rythmique ne s'explique pas par la définition mathématique des rythmes mais par leur caractère et leur signification... » (p. 347).

C'est cette intuition de l'élément vital dans l'art qui permet à Laloy de situer la théorie d'Aristoxène à sa place réelle : « Aristoxène, qui étudie un rythme abstrait et réduit à la pure durée, se condamne à rester presque toujours en dehors et en deçà de la musique. » A la page suivante nous lisons encore : « ... la divination d'Aristoxène, elle ne lui fait encore atteindre que l'apparence extérieure, non l'essence de l'art moderne. Et l'on peut dire que la musique a échappé

et échappera toujours à ce vigoureux effort de *quantification* : comme tous les arts, elle repose sur la *qualité*, principe de *vie*... L'auteur de ces lignes est au contraire de ceux qui croient qu'un rythme étant un mouvement, ne peut se réduire intégralement à un système de rapports si compliqué soit-il... nul ne s'avise de réduire à des nombres le rythme d'une ligne ou même d'un mouvement du corps... on ne mesure qu'un espace et non un mouvement » (1).

Et la certitude que la théorie ne peut nous renseigner avec précision sur la nature réelle de la musique et du rythme grecs s'exprime aussi avec gravité et droiture dans ces quelques lignes que nous empruntons à l'avant-propos du petit livre, de si grande valeur, de Théodore Reinach : « Il peut sembler étrange qu'un auteur qui a passé plus de quarante ans de sa vie à étudier la métrique et la musique grecques ose avouer qu'il ne sait pas au juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la *Doristi* et qu'il ne sait pas scander, ce qui s'appelle scander, une ode de Pindare ou de Bacchylide (2). »

Donc, à la fois nous sommes réduits à des conjectures quant à la nature précise du rythme grec et autorisés à affirmer que ce rythme portait les marques de la vie, de l'inspiration, et qu'il dépassait de loin les formes écrites qu'il nous a laissées.

La rythmique et la métrique grecques

Dans la musique grecque il est difficile de tracer une ligne de démarcation entre la métrique et la rythmique, car elles étaient trop intimement unies l'une à l'autre. Lorsque Aristide Quintilien fait une démarcation entre le rythme et le mètre, il les base tous deux sur le nombre. Il est donc souvent impossible, et la plupart du temps inutile, de faire la démarcation entre les deux. D'ailleurs, la métrique concernait spécialement l'art poétique, et au fur et à mesure que la musique se séparait de celle-ci, il ne fut plus question de métrique mais uniquement de rythmique. Dans l'art classique musical occidental, par contre, il n'était théoriquement question que de métrique, à l'exclusion de rythmique, et on opposait la métrique au rythme.

Les premiers éléments de la musique grecque nous sont donnés non par la musique, mais par la poésie à laquelle elle était intimement liée. Le rythme poétique et le rythme musical ne faisaient qu'un,

(1) *Op. cit.*, pp. 351 et 352.
(2) *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926, p. 5.

celui-là précédant celui-ci. Les documents rythmiques les plus anciens sont donc à chercher dans les poèmes attribués à Homère : l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Ces chefs-d'œuvre de la poésie épique sont probablement des IXe et VIIIe siècles av. J.-C. Ils présentaient déjà des alternances régulières ou irrégulières de syllabes longues et brèves. La longue était évaluée à peu près au double de la brève, et celle-ci avait une valeur indéterminée. La syllabe était donc l'unité de temps, brève ou longue.

Comme toujours, la vie et la pratique artistiques se sont chargées, ici, de créer de multiples formes avant que la théorie ne s'en soit emparée. Du temps de Socrate et de Platon on parlait déjà du rythme et de ses formes d'expression, mais il faut attendre Aristoxène de Tarente (IVe siècle av. J.-C.), disciple d'Aristote, pour trouver les fondements d'une théorie, que nous livrent les importants fragments qui nous sont parvenus des *Éléments de la rythmique*.

La théorie grecque, où métrique et rythmique gardaient encore une étroite parenté, provenait d'une part de la poésie (les mélodies du premier musicien historique grec, Terpandre, étaient des mélopées syllabiques faites sur des morceaux détachés de l'épopée homérique), d'autre part, de la danse. Musique, danse et poésie étaient unies par le rythme. Même lorsque « la rythmique se constitua en discipline séparée... celle-ci conserve dans sa terminologie et jusque dans ses règles techniques beaucoup de traces de son ancienne origine et de son étroite union avec la métrique » (1). Théoriquement ce rythme, ou plutôt la rythmique qui le représentait, et qui consistait, au début, dans un simple calcul des impacts sonores, était tributaire de la science des Nombres, qui avait à cette époque, sous l'influence de Pythagore, une importance philosophique de premier plan. Nous disons bien « théoriquement » car, dans la pratique, il y avait deux rythmiques distinctes, la rythmique populaire, simple, orchestique, et la rythmique raffinée.

Le point de départ de la théorie d'Aristoxène réside dans le fait d'avoir remplacé la syllabe, en tant qu'unité de temps (unité variable en ce sens qu'elle pouvait être à la fois la longue et la brève), par une unité plus précise : le temps premier (comparable à notre croche), valeur indivisible. Tout en étant relative quant à la durée, qui dépend de l'expression, du caractère du morceau, cette unité permet-

(1) Th. REINACH, *op. cit.*, p. 73.

tait cependant d'échafauder un système qui par la complexité et la richesse dépasse notre système métrique... à tel point que plusieurs musicologues modernes proposèrent d'adopter la métrique (rythmique) grecque pour obvier à la carence de notre système métrique classique.

Dans cette théorie, les groupes de 2, 3, 4, 5 et 6 unités forment les *temps* ou *pieds*, et ainsi de suite, par groupement, les temps forment des *mesures*, les mesures des *côla* et ceux-ci des phrases ou *périodes* pour aboutir à des formes complètes : strophes, cantilènes, odes, nômes, etc. Ceci en principe. Dans la pratique, il peut y avoir des chevauchements et un seul pied peut éventuellement constituer une mesure, celle-ci peut se confondre parfois avec le côlon, ainsi de suite; chevauchements que nous pouvons trouver de même dans nos formes musicales.

Le *pied* est une figure bien déterminée. Selon l'arrangement des syllabes, on obtient des *types*, tels l'ïambe (◡ —), le trochée (— ◡), le dactyle (— ◡ ◡), l'anapeste (◡ ◡ —), le tribraque, etc. Nous n'hésitons pas à nommer déjà le pied « un rythme » lorsque, isolé, il est l'expression d'un mouvement de vie, comme dans des exclamations, des commandements, etc., tels que : allons ! (◡ —), marche ! (— ◡), recule ! (◡ — ◡), disparaissons ! (◡ ◡ ◡ —), etc., mots qu'on peut facilement transposer en musique.

Les différents pieds, dont l'emploi était soumis à des règles, avaient une valeur expressive différente et l'on peut parler des *éthos* des rythmes grecs, comme on parle des éthos des modes. Sujet bien scabreux, lorsqu'on veut attribuer un ethos à une forme extérieure. Les Grecs l'ont fait dans une certaine mesure. Ne vaut-il pas mieux dire que les pieds ont un pouvoir expressif, pouvoir variable selon l'élan vital qu'ils doivent traduire ? Nous pouvons admettre, en effet, que les rythmes vivants ont existé dans le langage et la danse avant qu'ils aient été transcrits graphiquement.

D'autre part, les Grecs donnaient une grande importance à l'éthos des rythmes, ce qui liait leur rythmique au rythme vivant. A ce propos nous citons encore Reinach : « Chaque variété de mesure a reçu sa caractéristique, et l'on a tiré des règles pour la convenance de son emploi : la majesté du *dactyle* (— ◡ ◡) convient aux chants d'un caractère épique ; l'*anapeste* (◡ ◡ —), plus martial et plus monotone, aux airs de marche ou aux plaintes funèbres; le trochée (— ◡), etc... (1) »

(1) *Op. cit.*, p. 113.

Cette liaison des formules à des valeurs éthiques expressives conférait, sans aucun doute, à la rythmique grecque une vitalité qui la différenciait de la métrique, dans laquelle les valeurs de durée étaient plus rigides et plus déterminantes.

Anna Huber (1) cite ce que Mattheson écrit dans l'Introduction au petit livre de Vossius concernant l'importance des pieds : « Les Grecs les employaient de telle façon qu'ils traduisaient non seulement les mouvements du corps mais encore les mouvements cachés de l'âme et cela avec une telle fidélité de vie qu'il existe à peine quelque chose dans le monde qu'ils n'aient pas réussi à traduire par les genres et les effets des pieds. »

Les philosophes, en faisant le classement des divers pieds, ont été influencés par la valeur abstraite et philosophique des Nombres, cherchant ainsi un accommodement entre la vie affective et les conceptions philosophiques. Saint Augustin, à l'exemple des Anciens, a pu dire : « C'est à la théorie même des Nombres, théorie infaillible, que nous avons emprunté tous les rapports qui peuvent charmer l'oreille ou régler la marche du rythme. » Mais cet absolutisme amenait, entre autres, saint Augustin, à exclure de la liste certains pieds comme l'amphibraque (⏑ — ⏑) qui se divise dans un rapport de 1 (levé) à 3 (posé)... « la symétrie des parties étant d'autant plus imparfaite qu'elle s'éloigne davantage de l'égalité » (2). Saint Augustin élimine de ce fait des éléments de souplesse, de variété, de flexibilité.

En passant de la rythmopée syllabique (où les pieds types étaient respectés) à une rythmique plus libre et plus variée, un second élément d'évaluation devint nécessaire. On le trouva dans la *battue de la mesure*. Dans la pratique, la musique était toujours intimement liée à la danse, et donc au mouvement corporel. Aussi la musique était-elle ponctuée par des battues des mains ou des pieds et cela donna une *division binaire*, régulière ou irrégulière selon les cas (un mouvement pouvait être plus long de durée que l'autre). On obtint ainsi un genre de mesure dont les deux mouvements étaient traduits par les termes *arsis* (levé) et *thésis* (frappé, posé, abaissement). Ces termes étaient aussi appliqués aux pieds qui étaient donc partagés en deux parties, un pied pouvant d'ailleurs à lui seul composer une mesure. Des divers rapports de groupement des unités, composant les levés et les frappés,

(1) *Ethos und Mythos der Rhythmen*, Strasbourg, Heitz, 1947, p. 5.
(2) *Œuvres complètes*, t. III, liv. III, p. 419.

résultèrent des mesures différentes qu'on classa en *genres* : genre égal (rapport 1/1), genre double (rapport 2/1) et genre sesquialtère (rapport 3/2). Saint Augustin, qui avait adopté la théorie des Anciens, énumère 28 mètres (pieds) différents. Th. Reinach parle aussi de 28 combinaisons possibles. Les mesures pouvaient comporter plusieurs levés et plusieurs frappés.

Il y avait donc, dans la mesure, des levés et des frappés de chaque pied la composant, et aussi une zone du levé et une zone du posé partageant cette mesure en deux parties égales ou inégales. Si l'on ajoute à cela que la mesure pouvait commencer soit par une zone de levé, soit par une zone de frappé (comme d'ailleurs le pied par un levé ou un frappé), et qu'en plus il pouvait y avoir des pieds et des mesures irrationnelles, on se rend compte de la complexité de la métrique grecque.

Voici, entre autres, ce que dit Th. Reinach à propos des valeurs irrationnelles de durée : « ... Je dis *environ* parce que primitivement la longue ne valait pas exactement le double d'une brève (1) »; et ailleurs : « Dans la musique vocale, du moins dans certaines espèces de rythmes, quelques syllabes comportent parfois une durée intermédiaire, non exprimable en multiples entiers du temps premier; on l'évalue environ à 1 1/2 temps premier (croche pointée) : c'est la durée dite irrationnelle (2) »; et encore : « Il n'est pas rigoureusement exact qu'une syllabe brève du texte ne puisse jamais être décomposée par la mélodie, ni que toutes les syllabes brèves, dans un même air, soient de même durée. Les grammairiens nous parlent de syllabes ultra-brèves, *brevibus breviora*, dans la prononciation... (3). »

S'il fallait adopter la rythmique grecque comme modèle pour une rythmique censée compenser la pauvreté de la métrique moderne, il y aurait tout lieu de plaindre les élèves. Heureusement que le problème du rythme se pose tout autrement à nous. Il est à la fois plus simple, à cause des bases psychologiques, et cependant plus riche dans ses possibilités, n'étant pas limité par un système basé uniquement sur une notion de durée qui était limitée par les théories des Nombres. Nous ne partagerons donc pas l'avis de L. Laloy lorsqu'il dit : « Comme en outre nous manquions absolument d'une théorie

(1) *La musique grecque, op., cit.* p. 76, n. 1.
(2) *Ibid.*, p. 74.
(3) *Ibid.*, p. 74, n. 1.

moderne du rythme, le mieux que l'on pouvait faire était d'emprunter à l'Antiquité ce remarquable système... (1). »

Les structures supérieures aux mesures : côla, périodes, etc. n'offrant pas d'éléments concernant la nature propre du rythme, nous renvoyons les intéressés aux ouvrages spécialisés. Par contre, nous nous arrêterons encore un moment sur la nature et la valeur des termes : arsis et thésis.

Arsis et thésis

Nous avons vu *(Le Deux et le Trois)* que la vie rythmique offre des possibilités quasi infinies de formules dont la plupart peuvent être ramenées au Deux et au Trois. En établissant un système métrique, les Grecs se sont limités à la formule la plus simple, binaire, comportant un début et une fin : arsis et thésis (levé et frappé).

Elle s'appliquait à la fois, nous l'avons vu, aux temps et aux mesures. Aux temps (pieds) : ïambe = $\underset{\cup}{L}\ \underset{-}{F}$, trochée = $\underset{-}{F}\ \underset{\cup}{L}$, anapeste = $\underset{\cup\cup}{L}\ \underset{-}{F}$, bacchius = $\underset{\cup -}{F}\ \underset{-}{L}$, péon vulgaire = $\underset{-\cup}{F}\ \underset{\cup\cup}{L}$, etc. Aux mesures : ditrochée = $\underset{-\cup}{F}\ \underset{-\cup}{L}$, ou $\underset{-\cup}{L}\ \underset{-\cup}{F}$ (comme notre 6/8), didactyle = $\underset{-\cup\cup}{F}\ \underset{-\cup\cup}{L}$, ou $\underset{-\cup\cup}{L}\ \underset{-\cup\cup}{F}$ (comme notre 2/2), etc. Dans les mesures il y a à la fois les levés-frappés des temps et ceux de la mesure. Selon que les temps et les mesures commencent ou non avec la thésis, ils seront nommés thétiques ou antithétiques.

Quoique dans les mesures qui étaient battues — souvent avec le pied renforcé d'une double semelle — le frappé produisait un bruit, nécessaire pour marquer le temps, il ne faut pas attribuer au frappé une intensité plus grande qu'au levé. La formule levé-frappé ou, inversement frappé-levé, était une simple indication établissant des rapports abstraits, mathématiques (1/1, 2/1, 3/2); elle n'était pas une réalité tangible, plastique, et ne comportait donc pas, théoriquement, de valeurs d'intensité. Le temps premier n'avait pas une durée absolue, le tempo était donc variable. Le tempo des pieds et des mesures ne nous est point connu; il dépendait sans doute de l'éthos qui leur était attribué et qui a pu changer selon les époques.

Avec cette formule chère aux Grecs, on se trouve dans la science des formes, mais on s'est éloigné du rythme effectif. Selon les époques et les modes (depuis les Grecs jusqu'à nos jours), cette formule a

(1) *Aristoxène de Tarente*, Paris, thèse, 1904, p. 286.

donné lieu à des applications très diverses et souvent contradictoires, et il n'est donc pas étonnant qu'il y ait eu dans ce domaine tant de désaccord, souvent aggravé par les interprétations exclusives des théoriciens.

Voyons encore quelques aspects du problème.

a) *Faut-il dire : levé et frappé ou : levé et posé ?* — Du temps d'Aristoxène on disait frappé (Βασις = basis) et ce mot correspond à un acte physique. D'après Reinach, qui emploie toujours le terme « frappé » : « Le pied de l'aulète qui battait la mesure d'un chœur était ordinairement armé d'une double semelle en bois... dont le choc produisait un bruit notable. Ce bruit, se superposant aux notes du frappé, donnait à celles-ci une sonorité renforcée qui permet de parler de temps fort. Mais rien n'autorise à croire que l'émission vocale elle-même, ou le son tiré de l'instrument subît un accroissement d'intensité pendant le frappé (1). »

Fr. Gevaert dit aussi toujours « frappé », comme d'ailleurs L. Laloy. Le mot existait déjà au v[e] siècle av. J.-C. (temps de Pindare et d'Aristophane) et n'a été remplacé qu'après Aristoxène par le terme « posé » (θέσις = thésis ou position). M. Emmanuel préfère le second terme : « Le mot Posé paraît devoir être préféré à Frappé parce que Posé marque mieux la prolongation d'un geste soutenu (qui peut comprendre plusieurs unités) »; « ... on frappe une unité initiale, plus intense que celles qui suivent. On pose une série d'unités d'égale intensité entre elles (2) ». L'auteur associe aussi, comme bien d'autres, une notion de lourdeur au terme Posé. Mais lourd n'est pas nécessairement intense ou fort.

b) *Arsis-thésis et thésis-arsis.* — Bien des auteurs admettent, dans leur théorie rythmique, deux sens pour la formule grecque. Pour M. Emmanuel « les mesures thétiques et antithétiques... sont aussi légitimes et aussi fréquentes les unes que les autres » (3); mais il dit ailleurs (p. 110) que les Védiques, les Grecs et les Indo-Européens avaient une prédilection pour le levé-posé (croche-noire). Nous lisons aussi dans Th. Reinach : « Les Anciens... admettaient... qu'une mesure *peut* commencer par un levé aussi bien que par un frappé; le premier type leur paraissait même plus naturel notamment dans les rythmes de

(1) *Op. cit.*, p. 78.
(2) *Encyclopédie de la musique*, de LAVIGNAC, t. I, p. 478.
(3) *Ibid.*, de LAVIGNAC, t. I, p. 478.

marche et de danse (1). » Dom Jeannin accepte aussi les deux possibilités : « ... Mais le mouvement rythmique est indépendant de semblables entraves : il lui est aussi facile d'aller du posé au levé que du levé au posé (2). »

Parmi ceux qui n'envisagent que la seule formule arsis-thésis on peut citer : dom Mocquereau et la plupart des grégorianistes; il faut y ajouter R. Westphal, M. Lussy, H. Riemann et J.-J. de Momigny qui, dans son *Cours complet d'harmonie et de composition* (1806), a exprimé le premier l'idée que la formule rythmique élémentaire ne peut être que « faible-fort » et non l'inverse « fort-faible ». On peut, en effet, supposer que chaque son, chaque coup demande une préparation. Mais la vie ne donne pas que ce seul exemple. Étant donné l'importance qu'ont les théories de dom Mocquereau, nous donnons son témoignage : « Ce *mouvement unique* avec son début et sa fin, son *élan* et son *repos*, est l'élément essentiel et en même temps le moins *matériel* du rythme; par suite le plus difficile, non pas à saisir, mais à expliquer. Il est la *forme*, l'*âme* du rythme; il est le rythme lui-même. La *force* ne servira qu'à le compléter, à l'affermir, à l'embellir; la *mélodie* ne sera rien sans lui, et l'*harmonie* elle-même devra le suivre et marcher pas à pas avec lui. Voilà enfin mis à nu et dans toute sa simplicité le fondement sur lequel repose le rythme; rythme de toutes espèces — instrumental, vocal, poétique, oratoire, orchestique —; rythme de tous pays, de tous temps, car ce fondement repose sur la nature humaine (3). »

L'accord est donc difficile à réaliser dans ce domaine, d'autant plus que ceux qui ont admis une seule formule comme valable, ne l'interprètent pas tous de la même façon. Pour nous il n'y a pas de doute que les deux formules, arsis-thésis et thésis-arsis, existent dans la nature. D'autre part, nature, mouvements du corps, langage, chants d'oiseaux, dépassent de loin la formule binaire et acceptent largement, à côté d'elle, la formule ternaire.

c) *Les termes levé-frappé ou levé-posé comportent-ils une notion d'intensité ?* — Problème délicat. En principe, la langue grecque antique ne connaissait pas les accents d'intensité mais bien l'accent mélodique. La syllabe accentuée portait en général le son le plus aigu. Ce son n'était pas nécessairement plus intense. Mais nous sommes porté à

(1) *Op. cit.*, p. 79.
(2) *Études sur le rythme grégorien*, *op. cit.*, p. 20.
(3) *Le nombre musical grégorien*, *op. cit.*, t. I, n° 78, p. 52.

croire que les Grecs ont, involontairement, éludé le problème. Il faut donc nécessairement faire une distinction entre la théorie grecque, qui n'est qu'une interprétation des faits musicaux, et les faits eux-mêmes, réels, vivants, dont plusieurs éléments peuvent échapper à l'observation et en réalité échappaient aux Grecs. D'ailleurs, il y a toujours eu en Grèce, nous l'avons vu, deux rythmiques, celle des philosophes-théoriciens et celle des musiciens pratiquants.

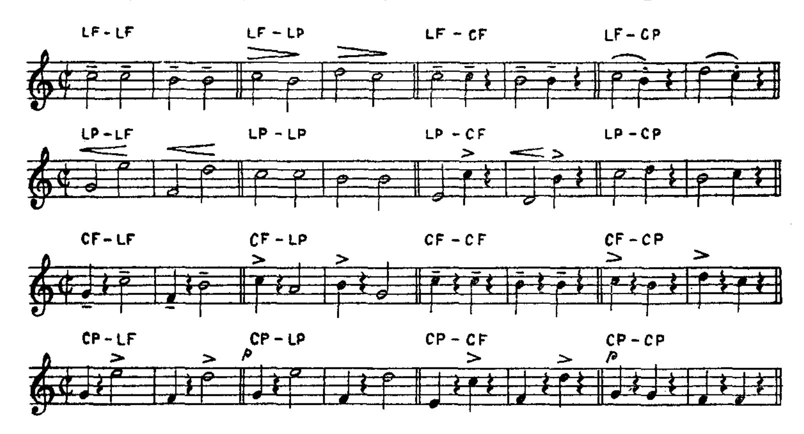
La plupart des auteurs qui adoptent la formule « levé-posé » ne font pas intervenir l'intensité, par contre, le terme *frappé*, opposé au *levé*, évoque la notion d'intensité et c'est ainsi que nous le trouvons souvent sous la plume de Reinach, sans toutefois qu'il juge l'intensité indispensable. Même M. Emmanuel, qui préfère le mot « posé » à celui de « frappé », lui accorde une intensité plus grande parce qu'il correspond à l'abaissement du pied. Mais « intensité » de vie ne veut pas dire nécessairement « sonorité » plus forte. Aussi le levé peut-il être plus intense que le posé, le levé étant l'effort et le posé la détente. D'autre part, le posé, en s'intensifiant, devient le frappé, comme dans le cas du coup de poing donné sur la table où le levé n'est plus qu'une préparation, moins intense en effort que le coup.

Nous touchons ici à un point particulièrement crucial pour ceux qui, de nos jours, pratiquent des systèmes de gymnastique greffés sur la musique. Il y a souvent antagonisme entre l'intensité du mouvement vital et celui de l'attouchement du pied au sol. Aussi, lorsqu'on « marche » les notes, donnant au pied la charge de différencier les intensités, on risque fort de faire une erreur artistique de taille en confondant l'intensité plastique corporelle, qui doit traduire l'esprit de l'œuvre, avec l'intensité des attouchements du pied au sol ! Au point de vue auditif, le levé physiologique disparaît, le posé seul étant sonore.

Les formules obligent à une grande prudence. Plus le principe est simpliste, limité, étriqué, plus on est obligé d'avoir recours à des explications compliquées pour justifier le phénomène vital. Pas plus que dans la poésie, tous les rythmes ne sont susceptibles d'être ramenés, dans la musique, à une formule unique, car ils sont liés non seulement au langage, mais aux phénomènes les plus divers de la nature, ainsi que nous l'avons vu au chapitre : Les sources d'inspiration du rythme musical.

Pour montrer les nombreuses possibilités que peut donner une formule, prenons une formule binaire dans une même mesure à 2/2,

avec la possibilité pour les deux sons d'être, l'un ou l'autre, long (L) ou court (C), fort (F) ou faible (P). Nous aurons ainsi 16 possibilités :



Les silences peuvent être supprimés, ce qui donne des mesures à 3/4 et 2/8. En prenant 3 éléments au lieu de 2, nous aurions ainsi 48 possibilités ! Toutes ces formules peuvent provenir éventuellement d'un mouvement humain; elles peuvent aussi être transposées dans l'ordre poétique ou graphique (dessin décoratif, par exemple).

Que peut-on conclure de cette courte étude sur la formule grecque arsis-thésis, sinon qu'il faut à tout prix dépasser la lettre qui canalise et fréquemment déforme l'esprit rythmique vital. Il faut donc, avant tout, faire une distinction entre la science des formes, qui est quantitative, et le rythme humain, qui est qualitatif.

§ 3. Le rythme latin

Nous n'avons pas parlé du rythme latin. Il n'y a rien de saillant à en dire, à part le fait que la transformation du latin en bas-latin a remplacé l'accent mélodique par l'accent d'intensité, collaborant ainsi, avec bien d'autres facteurs, à enrichir le rythme, et particulièrement la conscience rythmique, de l'élément d'intensité qui, dans la belle période grecque, était resté dans l'ombre.

Les origines du latin ne donnent aucun renseignement quant à la nature du rythme. Dans la période préhistorique on trouve, à l'origine de la poésie latine, une sorte de chant ou de récitation solennelle appelée *carmen*; « un certain mélange de longues et de

brèves... une sorte de rédaction, d'arrangement dans les mots qui les gravât dans la mémoire et donnât en même temps à la pensée un tour plus solennel » (1). On remarquera, une fois de plus, l'importance du rythme, qui mène à la musique et aide la mémoire.

Des progrès ont dû se faire chez les Latins, comme ailleurs, et on est arrivé ainsi, insensiblement, au vers *saturnien*, « ainsi nommé à cause de son caractère antique : tout ce qui était très ancien était censé venir du temps où le roi Saturne régnait sur le Latium... Ce fut le premier mètre qu'avaient possédé les Latins et le seul dont ils se servirent jusqu'à Livius Andronicus, c'est-à-dire jusqu'au milieu du IIIe siècle avant notre ère » (2). L'origine du vers saturnien, de même que sa nature, restent hypothétiques. D'après certains auteurs, la base du vers saturnien était un nombre indéterminé, pour d'autres, par contre, un nombre fixe de syllabes accentuées; pour d'autres encore, il n'y avait pas d'accent; ce qui est moins probable.

Il n'y a donc, jusqu'à cette période, aucun apport pour l'évolution du rythme. Or, avec Andronicus, vers 240 av. J.-C., commence une période nouvelle placée sous le signe de la Grèce. D'origine grecque, esclave, Andronicus, qui jouait lui-même ses pièces, introduisit chez les Romains le drame, la tragédie et la comédie helléniques. Après lui (il utilisait déjà l'hexamètre) Plaute s'inspira des modèles grecs. Les Romains, plus pratiques que philosophes, plus formalistes qu'artistes, plus nationaux qu'humains, n'ont rien apporté de profond en art; ils ont exploité le patrimoine grec et c'est pourquoi, dans les études sur le rythme, ils sont à peine cités.

§ 4. L'ANALYSE RYTHMIQUE

L'analyse musicale présente bien des difficultés, car il s'agit, au fond, non seulement de tenir compte des formes extérieures, si variables chez les grands, mais encore de la vie musicale, de l'état d'âme, de la pensée de l'auteur. Or, comment peut-on aborder un domaine aussi complexe et subtil — puisque tour à tour inspiration, pensée, subconscient, interviennent dans la création — sinon en faisant appel à la sensibilité, à l'intuition, en plus des données traditionnelles ?

Il en est tout autrement — et la tâche se simplifie sensiblement —

(1) Eug. NAGEOTTE, *Histoire de la littérature latine*, p. 25.
(2) ID., *ibid.*, p. 26.

lorsqu'on se limite à l'analyse des formes musicales : forme lied, sonate, fugue, etc. Mais l'analyse formelle concerne rarement l'esprit proprement dit d'une œuvre; moins encore les subtilités expressives qui font sa valeur intrinsèque. Or les compositeurs modernes ont délaissé de plus en plus les formes établies (il s'est fait cependant, ces dernières années, plus d'un retour vers les formes classiques); il est donc indispensable, plus que par le passé, de pouvoir juger d'une œuvre de manière psychologique et artistique; ce qui peut être favorisé par une étude approfondie des éléments premiers, rythme, mélodie, accords, harmonie.

Si l'on veut analyser une œuvre uniquement au point de vue du rythme, la tâche n'est pas non plus aisée. Elle est à la fois plus simple, puisqu'on écarte la mélodie et l'harmonie; et elle est en même temps plus dangereuse, car on risque de s'accrocher à des formules abstraites. Certains, nous l'avons vu, ramènent tout à des formules élémentaires unilatérales (par exemple à la formule binaire) dont ils donnent même, parfois, une interprétation à sens unique !

Et cependant, l'analyse musicale est nécessaire puisqu'elle prépare la reconstruction de l'œuvre dans l'interprétation. Il n'en est pas de même d'un chef-d'œuvre pictural, sculptural, architectural, qui est construit une fois pour toutes. Il importe donc qu'on puisse faire une analyse susceptible de vivifier l'interprétation par les sources mêmes dont l'œuvre émane, sources techniques, sources musicales et humaines. Comme le dit Max d'Ollone : « Regarder les dessous, chercher les causes, ne pas s'en tenir aux apparences. » Formes extérieures et mobiles seront donc examinés. Dans les œuvres authentiques les deux se tiennent; la propulsion vitale est inséparable de la forme dans laquelle elle s'actualise. Il arrive, hélas trop fréquemment, que des formes créées par des maîtres ont été employées, exploitées en vue de la création purement formelle, sevrée de la vie qui les a engendrées; et des théoriciens, forts d'un esprit « scientifique », se sont crus autorisés à déduire des lois des seules formules, sans tenir compte de la vie qu'elles récèlent; vie qu'ils envisagent d'ailleurs souvent comme un simple résultat des formes ou comme un contenu dont on meuble la forme.

Nous ne pensons pas, en ce moment, aux formes traditionnelles classiques, préclassiques et modernes. Ces formes tiennent des lois architecturales et décoratives bien plus que du rythme proprement dit et ne soulèvent, en général, ni polémique ni discussion. Il n'en est

pas de même des éléments rythmiques réels, déterminants pour la valeur psychique, expressive des œuvres.

Ces éléments rythmiques ont trouvé leur point de départ dans quatre sources principales qui entrent en ligne de compte pour l'analyse :

a) Le *langage* et la *poésie*, auxquels la musique est souvent intimement unie. Certaines analyses reposent presque exclusivement sur la comparaison avec les formes littéraires et la nature du langage. Il y a les syllabes, les mots, les membres de phrases, les phrases, les périodes et les formes plus grandes. C'est le point de départ le plus courant et le plus normal pour l'analyse musicale, puisque la musique peut être considérée comme un langage de l'âme. Johann Mattheson, au début du XVIIIe siècle, a déjà comparé la mélodie au discours. On y trouve les césures, les enjambements, les incises et la ponctuation évoquée par les cadences.

b) Les *mouvements* mécaniques ou physiologiques, parmi lesquels il faut donner une place de choix à la danse, souvent régulière, et au geste, indispensable au chef d'orchestre.

c) Les *sentiments* humains nous introduisent dans un monde subtil et infiniment varié. Cependant, aussi subtils que puissent être les sentiments : vénération, adoration, etc., dès qu'ils sont rendus par la musique, ils se traduisent au point de vue rythmique par des gestes; gestes non mesurables, de valeurs spatiales irrationnelles, que l'on stylise pour les besoins musicaux.

d) Les *combinaisons cérébrales* qui, chez certains compositeurs, forment le fond de la personnalité musicale; combinaisons qu'il est indispensable de connaître pour comprendre l'œuvre au point de vue rythmique. Ces combinaisons n'ont pas toujours la valeur artistique que l'auteur leur attribue. Autant les grandes formes, qui ne sont souvent que des combinaisons architecturales, s'éloignent des pulsations vitales, autant les petites formes devraient refléter ce que les grandes ne peuvent pas donner : la vie profonde, subtile et variée, telle qu'elle se présente dans la nature et dans l'homme. Il existe pourtant des œuvres de longue haleine issues, dans leur totalité, d'un sentiment intérieur. Mais ces cas sont malheureusement rares parmi les œuvres modernes, nées plutôt de l'intelligence constructive que du souffle créateur.

Le seul énoncé des quatre points ci-dessus, dont le plus important est le langage, démontre l'erreur de faire l'analyse en ne partant que

d'un seul de ces points. De même redirons-nous, à ce sujet, combien une analyse, ne prenant qu'un point de départ unique comme, par exemple, la formule arsis-thésis, risque de fausser la signification d'une œuvre qui part directement de la vie et comporte, comme elle, des éléments divers.

D'après J. Combarieu, les Grecs voyaient 4 éléments dans le discours musical : le pied, le membre de phrase (ou kôlon), la période

TERMES UTILISÉS POUR L'ANALYSE

M. Lussy (1)	incise (tronçon de rythme)	rythme (vers)	période	phrase
V. d'Indy (2)	cellule, rythme	groupe (succession de rythmes)	période	phrase
Ph. Biton (3)	A. Groupe simple (motif) (pl. petit : 2 notes), incise si séparé par des silences.	groupe composé, groupe développé	B. Période (le thème)	C. Phrase (l'idée)
C. Geoffray (4)	incise, cellule	rythme	période (membre de phrase)	phrase
Fr. Gevaert (5)	unité rythmique	membre (vers), un tout complet au point de vue rythmique	la période ne dépend pas du rythme mais du mélos, elle est soustraite à la loi physiologique. Période la plus simple = antécédent et conséquent.	
A. Lavignac (6)	motif	membre de phrase (terminée par cadence)	phrase (terminée par cadence)	période
H. Riemann (7)	motif ou mesure (un temps fort)	groupe (de mesures) (une mesure forte) (carrure)	demi-période (quatre motifs, mesures)	période (deux demi-périodes, normalement 8 mesures)
P. Rougnon (8)	dessin rythmique	membre de phrase	phrase (antécédent et conséquent)	période (repos final)
R. Dumesnil (9)	incise	kôlon	phrase	période (plusieurs phrases)
J. Combarieu (10)	le pied, mesure	kôlon (membre de phrase)	phrase	période (plusieurs phrases)
J. Chailley (11)	appui rythmique	membre de phrase	phrase	
Mocquereau (12)	rythme élémentaire	unis en incises	unis en membres de phrases	unis en phrases et périodes

(1) *Le rythme musical*, pp. 54 et suiv.
(2) *Traité de composition*, pp. 32 et suiv.
(3) *Le rythme musical*, chap. I.
(4) *Cantaphone*, div. pages.
(5) *Hist. et Th. d. l. Mus. de l'Ant.*, t. II, pp. 25 et suiv.
(6) *Encyclopédie de la musique.*
(7) *Dictionnaire*, au mot « phrasé ».
(8) *Principes de la musique*, p. 172.
(9) *Le rythme musical*, p. 116.
(10) *Théorie du rythme...*, p. 32.
(11) *Théorie complète de la musique*, pp. 28 à 30.
(12) *Le nombre musical grégorien*, t. I, p. 85.
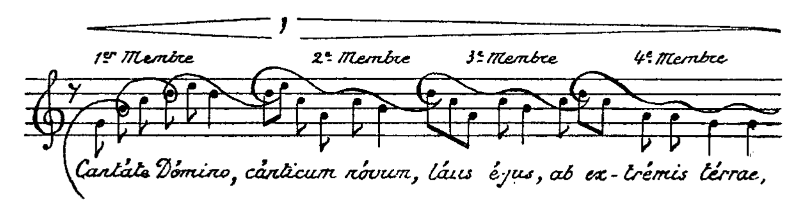
(plusieurs kôla) et la strophe. Pour Westphal, c'était le pied, le vers, la période et la strophe. Pour d'autres, le pied, la mesure, le kôlon et la strophe. Ce qui donnerait, somme toute, cinq éléments ainsi échelonnés : le pied, la mesure, le kôlon (vers, membre de phrase), la période et la strophe.

Actuellement, les avis sont loin d'être concordants. Dans l'ensemble on peut distinguer deux groupes saillants : ceux qui donnent comme troisième et quatrième éléments la période et la phrase, alors que les autres disent l'inverse : phrase d'abord, période ensuite. L'opposition réside dans le fait que les uns se réfèrent aux Grecs, les autres, à tendances plus modernes, à la littérature.

Il y a aussi d'autres divergences de détail. Nous donnons ci-dessous un tableau des termes employés pour l'analyse musicale. Ce tableau n'a d'autre but que de renseigner le chercheur. Il ne prétend être ni parfait, ni complet; des erreurs ont pu s'y glisser, les auteurs n'étant pas toujours très précis, ni très catégoriques (pourquoi le serait-on dans ce domaine) ? Voir ci-contre le tableau.

Exemple d'analyse d'une phrase grégorienne

Nous empruntons cette phrase, ainsi que l'analyse qui la suit, à l'ouvrage de dom Mocquereau, *Le nombre musical grégorien*, tome I, page 116.



Analyse par membres de phrases

Le 1er membre se compose de : deux arsis, une thésis.
Le 2e membre se compose de : une arsis, deux thésis.
Le 3e membre se compose de : une arsis, deux thésis.
Le 4e membre se compose de : une arsis, trois thésis.

Le courant dynamique de toute la phrase est indiqué par le *crescendo* et le *decrescendo*. *L'accent général* au sommet de la phrase est marqué par l'accent sur le mot *canticum*.

Pour le premier élément de l'analyse musicale, certains auteurs emploient le terme « groupe rythmique » ou « coupe rythmique ».

Or, « groupe » signifie un ensemble et « coupe », par contre, une partie. A notre avis, le premier élément peut déjà être un rythme entier, donc aucun des deux termes n'est approprié. Il est bien entendu que le petit rythme peut ne constituer qu'une partie d'un rythme plus grand qui s'emboîte lui-même dans des rythmes de plus en plus grands. Les divergences de départ proviennent, la plupart du temps, de fausses conceptions du rythme; celles-ci ne manquent pas, comme nous avons pu le voir.

Rien n'empêche qu'un élément tout petit, comparable à un mot (incise de Lussy, groupe de Biton, unité rythmique de Gevaert, motif de Lavignac) ne constitue déjà un rythme; il suffit pour cela qu'il y ait dans ce rythme premier un début (anacrouse), un centre de force (crouse) et une fin (métacrouse); deux éléments peuvent suffire, l'anacrouse ou la métacrouse étant sous-entendues l'une ou l'autre; exceptionnellement les deux peuvent être sous-entendues à la fois; il n'y a alors qu'un seul élément perceptible pour l'oreille.

C'est en ce qui concerne le rythme premier que les différences de conception sont les plus sensibles et les plus profondes, car il s'agit là de la nature propre du rythme. Plus les éléments de l'analyse s'éloignent de ce point de départ, moins les divergences de vues sont importantes; elles disparaissent presque complètement dans les grandes formes (lied, sonates, fugues). Dans les grandes formes plus libres, comme la symphonie, l'opéra, les discussions s'ouvrent à nouveau, concernant la valeur spirituelle des formes. L'analyse des formes musicales rejoint ici la composition.

Il nous reste à dire encore quelques mots concernant l'ictus et les rythmes masculins et féminins dont certains auteurs font grand cas, alors que d'autres les délaissent, les considérant comme éléments négligeables.

L'ictus

Ce petit mot, encore employé actuellement par des musicologues, a eu et a encore plusieurs significations. Les dictionnaires latins donnent comme signification : coup, choc, heurt, pulsation (d'une artère), pouls. Le mot vient de *icere*, frapper, marquer du pied la mesure. Actuellement on dit aussi : un impact, du latin *impactus* = heurt, collision de deux corps. D'après Th. Reinach (1),

(1) *Op. cit.*, p. 79.

l'ictus est étranger au chant comme à la métrique grecque. M. Emmanuel est du même avis : « Le rythme de l'Indo-Européen (disparu comme le peuple) ne reposait que sur les différences de quantité entre les syllabes... Dans ce langage, jamais d'ictus. La rythmique des Anciens ignorait le temps fort (1). » Le Pr Jacobi de Bonn, la plus haute autorité en ce qui concerne le sanscrit, d'après Sonnenschein, affirme que dans la récitation des vers sanscrits, c'est le sens de la durée seul qui fait reconnaître le rythme; pour autant qu'il puisse y avoir des accents (on identifie souvent accent avec ictus), ils ne jouent aucun rôle dans le rythme (2). Mais, toujours d'après Sonnenschein, le Pr von der Mühl, qui parle de Jacobi, ne partage pas son avis. Pour lui, l'ictus est un facteur nécessaire pour les rythmes des vers modernes comme des vers anciens. Ch. Bally dans *Premier congrès du rythme* est moins exclusif : « On conteste, il est vrai, l'existence de tout ictus intensif dans la métrique grecque ou latine; la vérité est peut-être entre les deux théories extrêmes. De même qu'un accent de hauteur n'est jamais dépourvu d'une légère intensité, de même le rythme marqué par les longues et les brèves entraîne presque nécessairement un battement initial, si faible soit-il, qui marque la division en pieds. » Et c'est bien là aussi notre avis. D'ailleurs, nous croyons que les divergences proviennent en grande partie de ce qu'on a toujours trop séparé la théorie de la pratique, de la vie.

M. Lussy donne à l'ictus une signification et une valeur précises : c'est la syllabe forte d'un mot, d'un vers; c'est le premier et le dernier temps fort d'un rythme (qui en a toujours deux, que Lussy compare aux deux appuis d'un arceau en architecture). Il dit aussi que l'ictus doit tomber sur un premier temps. Ici l'auteur identifie, malheureusement, comme dans d'autres cas, le rythme à la mesure. Ph. Biton donne à l'ictus un sens plus souple. Il admet un ictus arsique pour l'élan, un ictus thétique pour le repos et des ictus secondaires pour les appuis provisoires; l'intensité, la durée, l'intonation peuvent se rencontrer sur un même ictus à condition de ne pas alourdir l'arsis plus que la thésis. M. Emmanuel donne, dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, un sens plus large encore : « ... nous savons que l'ictus, en dépit du mot, est un mouvement dans un certain sens et n'implique pas un renforcement spécial de l'unité sur laquelle il tombe » (3).

(1) Dans *Premier congrès du rythme*, p. 110.
(2) *What is Rhythm ?*, Oxford, Blackwell, 1925, p. 206.
(3) T. I, p. 530.

Pour W. Christ, l'ictus est le résultat d'un phénomène physiologique et donc inhérent au chant comme à la déclamation : « L'appui intensif (ictus) est engendré — comme le démontrent les recherches physiologiques — par l'intensification de l'expiration. » Il est donc en rapport avec la hauteur des sons (Hochton der Sylben) (1).
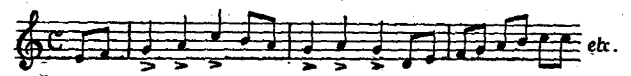
Bon nombre de théoriciens modernes renoncent à l'emploi du terme *ictus* et le remplacent par celui, plus souple et plus large, d'*appui*. M. Emmanuel justifie ses restrictions quant à l'emploi du terme : « Le moment initial du Posé est ce qu'on peut appeler l'ictus du mètre; il correspond à la chute du pied et du bras. Mais s'il l'est d'ordinaire, il n'est pas nécessairement un bruit pour l'oreille : pas plus que le temps de nos mesures, battu de haut en bas par nos chefs d'orchestre. L'ictus n'est initial que dans les mesures thétiques. Ne pas confondre ces ictus des musiciens avec celui des métriciens, ictus qui, dans les mesures antithétiques, ne coïncide jamais avec l'unité initiale du posé. Il vaut mieux donc renoncer à l'emploi du mot *ictus*, car la chose qu'il représente est singulièrement imprécise lorsqu'il s'agit de mesures antithétiques (2). » Le terme *appui* est meilleur et peut être employé indépendamment de la formule levé-posé, elle-même d'ailleurs trop restrictive pour être appliquée à une musique envisagée au point de vue de la vie. J. Chailley et H. Challan négligent « volontairement le mot *ictus*... qui donne lieu à maintes discussions » (3).

Lorsqu'on entonne un motif, il est assez naturel que la première note soit plus ou moins accentuée (les choraliens, comme les enfants, le font beaucoup trop). Peut-on parler pour cela d'*ictus*, comme le voudrait, dans bien des cas, M. Lussy ? Nous ne croyons pas. Au contraire, c'est bien souvent un manque de maîtrise vocale, car beaucoup de phrases musicales doivent partir en douceur pour réaliser un *crescendo*. Il se peut aussi que des ictus soient complètement isolés, comme nous l'avons vu au § *Le Deux et le Trois*, où nous avons fait un sort spécial au Un. On peut de même avoir une succession d'ictus de même valeur. De nombreux cas dépassent les limites fixées par les théoriciens. Qu'on me permette un exemple personnel : Un soir, rentré tard, le pouls battant fort et ayant de la peine à m'en-

(1) *Grundfragen der melischen Metrik der Griechen*, Munich, 1902.
(2) *Op. cit.*, p. 484, n. 2.
(3) *Théorie complète de la musique*, Paris, Leduc, 1951, p. 58, n. 1.

dormir, j'écoutai et il me semblait entendre trois coups de même valeur se succédant, ce qui donnait : ♩ ♩ ♩ . . . ♩ ♩ ♩ .

Le jeu de l'imagination aidant, cela devint :



Ne m'endormant toujours pas, je pris la décision de trouver des paroles qui pouvaient concorder avec ce rythme spécial, et il vint bientôt : « Je m'en vais très loin, dans de beaux, grands bois, etc. », ce qui donnait exactement la succession des trois valeurs fortes. C'est un exemple, entre plusieurs. La musique moderne foisonne de cas spéciaux et cela devrait nous engager à n'accepter que des lois générales, inspirées de la vie, et qui laissent une certaine latitude, indispensable à la vraie création.

Rythme masculin et féminin

Dans la poésie, le rythme féminin diffère du masculin par une syllabe muette (légère) qui termine le mot. C'est un fait précis, simple, indiscuté. Il n'en est malheureusement pas ainsi dans la musique. D'où vient le conflit, la polémique ? Sans doute des confusions qui ont été faites entre la mesure et le rythme.

En effet, si l'on dit qu'il y a rythme masculin quand la dernière note tombe sur un premier temps de la mesure, on fait dépendre le rythme de la mesure. Or, V. d'Indy tient, à juste titre, à ne pas mélanger les deux. Il exagère peut-être même dans l'autre sens : « Le premier temps qu'on appelle frappé est tout à fait indépendant de l'accentuation rythmique. » « La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier qu'on a malencontreusement voulu généraliser en propageant cette erreur que le premier temps de la mesure est toujours fort. » « On pourrait même avancer que, *le plus souvent*, le premier temps de la mesure est *rythmiquement un temps faible*; l'adoption de ce principe éviterait bien des erreurs et bien des fautes d'interprétation (1). »

Tous les premiers temps ne sont évidemment pas des temps forts. Aussi, M. Lussy dépassait-il les bornes du bon sens en proposant de mettre les barres de mesure avant les temps forts. Mais

(1) *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1923, p. 27.

tout dépend du genre de musique auquel on a affaire. Dans beaucoup de cas il y a coïncidence entre le temps fort et le premier temps. Non seulement il y a de la musique métrique, mais il y a de la musique rythmique régulière dont les appuis principaux tombent sur le premier temps. Il n'y a pas le moindre inconvénient à cela, pourvu qu'on tienne compte du caractère du morceau. Mais, puisqu'on ne peut donner comme règle la coïncidence des accents et des premiers temps, comment déterminer alors les rythmes masculins et féminins ?

Vincent d'Indy et, après lui, Aug. Sérieyx et d'autres, partant de la formule binaire arsis-thésis, proposent de nommer masculine la formule : ♩> ♩ et féminine : ♩ ♩>. Et c'est ici que les avis vont bifurquer, car d'après cette formule, A. Sérieyx — suivant V. d'Indy qui veut que dans le rythme masculin l'accent tonique tombe sur le temps léger et dans le féminin sur le temps lourd — conclut à l'interprétation pour le rythme masculin : ♪> ♪ ♪ | ♩ et pour le féminin : ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩> ♪ excluant ainsi pour le premier cas l'interprétation, cependant naturelle : ♪ ♪ ♪ | ♩> .

Il y a tant de possibilités rythmiques différentes, correspondant ou non avec la métrique !

Si l'on prend les formules élémentaires de deux ou trois sons de durée égale, on obtient : *a)* ♩ ♩> et *b)* ♩> ♩ . Pour trois sons : *c)* ♩ ♩> ♩ ; *d)* ♩ ♩ ♩> et *e)* ♩> ♩ ♩ . Si nous prenons les quatre sons : *f)* ♩ ♩> ♩ ♩ ; *g)* ♩ ♩ ♩> ♩ ; *h)* ♩ ♩ ♩ ♩> et *i)* ♩> ♩ ♩ ♩ . Avec plus d'un accent, cette formule comporte évidemment d'autres variantes. Nous nous sommes placé ici en dehors de la mesure, qu'on peut faire coïncider ou non avec les accents rythmiques. Le plain-chant comporte un nombre très grand de formules différentes dont la richesse est comparable à celle du langage, auquel il est d'ailleurs souvent lié.

Analysées d'après la formule primaire complète, comprenant une préparation (élan, anacrouse), un centre de force (climax, appui principal, crouse) et un rebondissement (résonance, réaction nerveuse, méta- ou katacrouse), les formules les plus harmonieuses, prises isolément, sont : *c)*, *f)* et *g)*. Ce sont les seules qui peuvent se

répéter, s'enchaîner sans subir de changement de caractère. Les autres diffèrent selon qu'elles sont isolées (avec préparation ou rebondissement sous-entendus) ou qu'elles s'enchaînent.

Que peut-on nommer rythme masculin ou féminin ? Nous proposons : masculin pour *a)*, *d)* et *h)* et féminin pour les autres : *b)*, *c)*, *e)*, *f)*, *g)* et *i)*, nous réglant d'après la terminaison et nous mettant ainsi d'accord avec la poésie. Momigny disait que la chute féminine n'est qu'une note ajoutée à la masculine. A première vue, la proposition de V. d'Indy : ♩ ♩ pour le masculin et ♩ ♩ pour le féminin va en sens contraire de la poésie; en réalité le cas n'est pas aussi simple.

Personnellement, nous délaissons cette distinction en rythmes masculins et féminins, conçue selon la formule binaire abstraite, préférant réserver cette distinction, en accord avec les phénomènes de la vie, pour ce qui a réellement le caractère masculin (force, fermeté, etc.) ou féminin (souplesse, douceur, etc.); ce qui est aussi le cas dans la terminaison des vers en poésie. Ainsi la formule ternaire (qui évoque le mouvement circulaire, entre autres) est plus féminine que la formule binaire (mouvement pendulaire, plus rigide et plus ferme que le mouvement circulaire).

Nous nous rencontrons avec Jacques Chailley qui dit : « On peut appeler les finales de phrase *Masculines* lorsque l'appui porte sur la dernière note, *Féminines* dans le cas contraire, par analogie avec les rimes masculines ou féminines de la prosodie. Cette considération a sur l'exécution d'importantes répercussions (1). »

Les rythmes, il ne faut pas le perdre de vue, ont un sens quantitatif et un sens qualitatif. Lorsqu'on passe d'un mouvement binaire à un mouvement ternaire ou inversement, on ne change pas seulement de quantité mais aussi de qualité, ce qui en fait le charme. Cela est vrai pour le changement de mesure et peut-être plus encore lorsqu'on introduit un triolet dans une mesure à temps binaires ou un duolet dans une mesure à temps ternaires. Il faut faire un contraste qualitatif et non seulement quantitatif. Le quantitatif seul est à la base d'une suite comme : ♩ ♫ ♪♪♪ (3) ♬♬ où l'on veut réellement une progression numérique; celle-ci aura d'ailleurs, dans son ensemble, une valeur expressive et donc qualitative.

(1) *Théorie complète de la musique, op. cit.*, p. 31.

Chapitre II

LA MÉTRIQUE ET LA MESURE

Que ce soit chez les Grecs, les Hindous ou les autres peuples orientaux, que ce soit en Occident, la métrique (du grec metrikos), est un moyen de mensuration indispensable à l'art musical. En Grèce, avant Aristoxène, les pieds servaient de moyen de mesure. Nous citons L. Laloy : « pieds... que les professeurs du temps de Socrate appelaient mètres, sans doute parce qu'ils pouvaient se mesurer à l'aide d'un seul élément rythmique (ïambe, diïambe ou dactyle) pris comme unité » (1). Éléments bien relatifs encore car : « une brève n'a pour ainsi dire pas de durée appréciable; une longue se perçoit mieux, sans que toutefois on puisse lui assigner une longueur définie » (2). A partir d'Aristoxène, une nouvelle unité : le temps premier, établira une proportionnalité entre les valeurs. Ce temps donne naissance à des mesures; celles-ci, comme le dit Th. Reinach : « simples ou composées, avec leurs levés et frappés obligatoires, ne constituent que le cadre compartimenté où se développe le contour de la cantilène : le rythme effectif de celle-ci est déterminé par la manière dont le compositeur remplit les compartiments. Des cadres identiques peuvent prendre un aspect rythmique très différent suivant les proportions relatives des durées sonores qui les occupent » (3).

Nous avons vu que la métrique grecque, très variée, est souvent inséparable de la rythmique (la poésie étant liée à la musique), que toutes deux, malgré leur souplesse et leur richesse, ne justifient pas, pour les Occidentaux, un retour à l'Antiquité ainsi que l'ont préconisé Westphal, Laloy et d'autres.

La métrique hindoue est aussi très variée. Çarngadeva donne

(1) *Aristoxène de Tarente, op. cit.*, p. 320.
(2) *Ibid.*, p. 292.
(3) *La musique grecque, op. cit.*, p. 104.

120 variétés de mesures populaires (deçi-talas) qu'on trouve dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac (1). Elle a inspiré des compositeurs modernes et a aidé à dépasser le cadre rigide, quoique toujours utile, de la métrique occidentale.

§ 1. Nature de la métrique occidentale

La métrique occidentale se distingue de la rythmique, avec laquelle elle a beaucoup de points communs, en ce sens qu'elle se limite à un système relativement simple de mesures, système nécessité par le développement de la polyphonie d'abord, par celui de l'harmonie ensuite. Elle a provoqué un recul de la rythmique au profit de l'harmonie; ce qui a créé une réaction assez vive de la part de certains compositeurs modernes.

Comme toute métrique, elle est un moyen intellectuel de mensuration dont la valeur abstraite constitue à la fois un grand avantage, mais aussi un danger artistique inévitable.

Que mesure-t-on ? En premier lieu le nombre d'unités (temps premiers : noires, croches, blanches, etc.) groupées par 2, 3, 4 et, exceptionnellement 5 et plus. Ces groupements constituent nos mesures qui deviennent ainsi une unité supérieure et qui l'emportent, dans la pratique, sur le temps premier, dont ils empêchent le libre emploi.

La mesure est caractérisée par trois éléments principaux :

a) Le *tempo*, choix d'un temps premier, unité dont la durée peut être déterminée, dans la pratique, par le métronome. Le tempo est un élément rythmique essentiel qui sert à exprimer l'état d'âme du morceau;

b) La *mesure*, unité supérieure, déterminée par le groupement d'un certain nombre de temps. Le premier temps est souvent un temps fort; c'est « le coup dur » des enfants, le « bon temps » de Rameau opposé aux « mauvais temps », le temps lourd de Riemann opposé aux temps légers. Ce premier temps a donné lieu à la barre de mesure, caractéristique au premier chef de la métrique occidentale et qui a causé de véritables ravages dans la vie rythmique; il a déclenché aussi des polémiques sans nombre quant à l'interprétation des œuvres;

(1) Pp. 301 à 304.

c) La *subdivision des temps*, donnant une unité plus petite que le tempo : la pulsation. Cette division est binaire ou ternaire; d'autres divisions n'interviennent que sporadiquement et sont toujours des exceptions au système. La division binaire donne le 2, le 4, le 8 et exceptionnellement le 16; le 3 donne le 6, parfois le 12, plus rarement le 9, qui n'est plus compris dans le chiffrage des mesures et constitue, de ce fait, une exception. La subdivision par 5 ou 7 du temps premier est difficile à réaliser; les groupements de 5, 7 valeurs et plus, se réalisent, en général, non par division d'une unité, mais par addition d'une valeur première; ils se rencontrent, de ce fait, plus fréquemment dans les rythmiques et métriques orientales qu'occidentales parce que l'on y procède en partant d'un temps premier.

La mesure ne provient pas d'une simple convention; elle a son origine dans une tendance naturelle de l'être humain à prendre conscience intellectuellement d'éléments musicaux qui se déroulent dans le temps. Dans la musique, nous l'avons vu, le temps se présente sous divers aspects (chap. II, § 4 de la première partie). L'exécution nécessite des points de repère. On les prend dans le temps physique (horaire, métronomique) et, en ce qui concerne la réalisation artistique, dans les valeurs physiologiques et affectives; quant à l'écriture, elle consiste en valeurs abstraites, proportionnelles.

Il est assez curieux de noter que Rameau fait dépendre la mesure de l'harmonie : « Nous pouvons tirer la mesure du principe de l'harmonie puisqu'elle ne consiste que dans les nombres 2, 3 et 4 que nous donne l'octave divisée arithmétiquement et harmoniquement (1). » Il accorde cependant à la mesure beaucoup de valeur mais la confond avec le rythme : « La mesure a tant de force dans la musique qu'elle est seule capable d'exciter en nous les différentes passions que nous venons d'attribuer aux autres parties de cet art. Sans elle toutes nos expressions deviendraient languissantes et sans fruit. »

La plupart des théories de musique présentent la mesure comme étant la division d'un morceau, et le temps comme étant la division de la mesure. Cette conception basée sur la division ne se justifie pas du point de vue psychologique. Le « temps musical », en effet, se déroule et accumule des valeurs; il ne dépend pas d'une grande unité préétablie, surtout lorsqu'il s'agit d'une grande unité comme celle d'un morceau de musique.

(1) *Traité de l'harmonie*, éd. 1722, p. 150.

J.-J. Rousseau, un des premiers, a posé les jalons de la métrique occidentale; mais il a, comme beaucoup de musicologues de valeur, confondu la mesure et le rythme.

Mètre et rythme

Il est parfois difficile de préciser la position prise, au point de vue psychologique, par un auteur devant un problème; cette difficulté s'accroît lorsque les éléments s'interpénètrent comme c'est le cas avec le rythme, la rythmique et la métrique (la mesure). Beaucoup d'auteurs ont confondu, soit complètement, soit partiellement, rythme et mesure. Parmi eux nous pouvons citer J.-J. Rousseau, Fr. Gevaert, K. Bücher, M. Lussy. J.-J. Rousseau écrit dans son *Dictionnaire de musique*, au mot « rythme » : « Le rythme s'applique proprement à la valeur des notes et s'appelle aujourd'hui mesure »; ou encore au mot « mélodie » : « Un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré... la mélodie n'est rien par elle-même, c'est la mesure qui la détermine. » La confusion est évidente; elle marque aussi la tendance à envisager la musique sous un aspect plutôt mesuré que rythmé. D'après Fr. Gevaert : « Ce n'est qu'en mettant en relief, aux dépens de leurs voisins, certains sons séparés par des intervalles égaux, de manière à produire des groupes comprenant un nombre égal d'unités et commençant par un *ictus* (coup fort) que se produit le rythme ou la mesure. » K. Bücher a mis tout l'accent sur l'économie d'énergie réalisée par la répétition régulière des mouvements du corps humain. M. Lussy, sans toutefois confondre rythme et mesure, les dit issus d'un même principe et a cherché à les unir, à tel point qu'il voulait, par de nouvelles éditions, rendre l'écriture des œuvres classiques plus métrique. Bien d'autres auteurs qui ont donné comme caractéristique du rythme la répétition font la même confusion, la répétition étant la caractéristique aussi bien de la mesure que du rythme.

On a donné d'autres définitions qui ont trait, en fait, à la mesure; ce qui prouve que leurs auteurs n'ont pas séparé suffisamment les deux domaines. A moins cependant qu'ils aient envisagé la mesure comme un aspect particulier du rythme. Dans bien des cas aussi, les auteurs n'ont pas fait la démarcation entre la mesure, principe intellectuel de mensuration (qui est d'ordre abstrait), et le rythme vivant, régulier, qui concorde avec une donnée métrique régulière. Ils ne pensaient donc pas réellement à la mesure, mais au rythme mesuré.

La confusion est inévitable lorsqu'on part de formules, surtout écrites, et qu'on ne tient pas compte des principes humains qui entrent en jeu dans le rythme.

Ainsi, lorsque M. Ghyka écrit : « ... les deux espèces de rythmes possibles : le rythme homogène, statique, complètement régulier, cadence proprement dite ou *mètre*, et le rythme dynamique, asymétrique, avec lames de fond inattendues, reflet du souffle même de la Vie, ou rythme proprement dit » (1), il ne fait pas la distinction entre le rythme comme activité humaine caractéristique et le mètre principe intellectuel de mensuration. Il en est de même d'Ernst Lévy : « Est appelé « mètre », énergie développée selon le principe de l'ordre, « rythme », énergie développée selon le principe de cause à effet. » Pour Lévy, la cellule métrique vient du cœur, la cellule rythmique de la respiration.

H. Riemann, qui ne confond pas la mesure et le rythme et donne la durée comme caractéristique de celui-ci et l'intensité (accent) de celle-là, fait une distinction erronée, comme d'ailleurs ceux qui disent exactement l'opposé. J. Combarieu sépare aussi mesure et rythme (la mesure est une formule mécanique, le rythme est une création esthétique), mais il identifie le rythme à la composition. Dom Mocquereau subordonne la mesure au rythme : « Par elle-même la mesure n'est rien; c'est au rythme qu'elle doit son existence. »

La majeure partie des auteurs modernes établissent une distinction nette entre le rythme et la mesure, tout en négligeant souvent de la soutenir par des arguments psychologiques. Groupons quelques noms : Westphal, dom Mocquereau, Combarieu, d'Indy, Biton, Varró, Krehl, Lévy, Denéréaz. Déjà, dans l'Antiquité, la distinction a été faite par Platon (le rythme est l'âme du mètre), Aristote (le mètre n'est qu'une partie du rythme) et saint Augustin : « Le mètre se distingue du rythme en ce qu'il admet une fin déterminée, au delà de laquelle il recommence » et « tout mètre est rythme, mais tout rythme n'est pas mètre ». Saint Augustin fait cependant dépendre les deux d'une même source : les Nombres.

Mathis Lussy, qui voulait unir mesure et rythme, a été cependant un des premiers à attirer l'attention sur la nature des deux éléments, de telle façon que Edm. Monod a cru pouvoir dire : « personne n'a démêlé comme lui les différences... il a préparé la voie à l'affran-

(1) *Essai sur le rythme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 84.

chissement complet du joug de la barre de mesure... ». Lussy a dit entre autre : « Si le rythme est un élément musical indispensable, la symétrie stricte, rigoureuse, n'y joue qu'un rôle accessoire, subordonné... la mesure est le régulateur de la durée des sons... c'est le canevas avec ses points serrés régulièrement distancés. Le rythme est l'arabesque qu'on dessine sur le canevas. Que les arabesques soient rigoureusement symétriques ou non, peu importe. » La distinction est moins heureuse dans la phrase suivante : « à l'instinct, l'accent métrique, à l'intelligence l'accent rythmique ». Nous dirions plutôt le contraire.

Jaques-Dalcroze qui, à l'exemple de M. Lussy, était partisan de la barre de mesure placée avant le « temps fort » et qui, de ce fait, aimait les changements de mesure (qu'il maniait d'ailleurs de main de maître) avait une idée exacte de ce qui différencie le rythme de la mesure lorsqu'il disait : « Le rythme est un principe vital, la mesure un principe intellectuel » et « La métrique, créée par l'intellect, règle d'une façon mécanique la succession et l'ordre des éléments vitaux et leurs combinaisons, tandis que la rythmique assure l'intégralité des principes essentiels de la vie. La mesure relève de la réflexion et le rythme de l'intuition (1). »

Rythme régulier, mesuré

Nous venons d'envisager la métrique et la mesure au point de vue psychologique; ainsi elles nous apparaissent comme des éléments essentiellement propres à mesurer la musique. Mais, dans le langage courant, la mesure signifie souvent non pas l'élément abstrait (*la* mesure), mais la réalité vécue, lorsque l'on chante ou qu'on joue en mesure (*une*, *des* mesures). Il s'agit alors, en réalité d'un rythme régulier. De moyen de mensuration qu'elle était, la mesure devient un élément rythmique, à tel point qu'on compose en mesure.

Le rythme régulier peut être mécanique ou vivant. Dans les deux cas il s'agit d'un mouvement ordonné : l'un par des causes matérielles, l'autre par un processus physiologique, affectif ou mental. Seul nous intéresse, en ce moment, le rythme régulier que produit l'être humain. La machine ne connaît pas la mesure, elle a des mouvements mesurés; il y a une différence essentielle entre une machine qui broie et un être humain qui mâche, entre une machine qui tourne et

(1) *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Jobin, 1920, p. 193.

une femme qui valse. L'animal ne connaît pas non plus la mesure; il est capable de faire des mouvements réguliers. Si l'on croit qu'un cheval peut marcher en mesure, on se trompe; la musique de cirque est faite à la mesure du cheval; elle se cantonne dans un certain tempo et se conforme au cheval, dont la marche peut subir des irrégularités.

Il est donc clair que la mesure est propre à l'homme et qu'elle est produite par l'intelligence. Mais l'homme, à force de mesurer, finit par chanter en mesure et oublie le rythme. On peut dire, avec Jaques-Dalcroze : « Cette recherche mécanique constante de l'ordre risque de dénaturer le caractère des manifestations vitales spontanées. La mesure créée pour l'homme lui assure un instrument qui, dans bien des cas, finit par devenir son maître, qui influence la dynamique et l'agogique de ses mouvements et fait de sa personnalité l'esclave d'un mécanisme conventionnel (1). »

Or, on ne peut pas reprocher à un exécutant de jouer une composition mesurée, où les accents se suivent régulièrement, et de la jouer parfois avec une parfaite régularité. Cependant, on dira de quelqu'un, dans un sens péjoratif : « il joue métriquement ». Le reproche est justifié lorsqu'on joue en obéissant servilement à la mesure en tant que principe intellectuel d'ordonnance. L'erreur est de confondre rigueur rythmique et rigueur mécanique; de remplacer le style par la stylisation; d'user d'un principe quantitatif là où la qualité doit prédominer.

Le rythme et la mesure ne sont pas nécessairement en opposition. Quand on marche, les muscles (rythme) s'accordent avec le squelette (mesure). Il y a des intellectuels qui marchent « avec les jambes » (métriquement, cérébralement) au lieu de marcher avec le corps entier (rythmiquement). Certaines poignées de main s'arrêtent aux doigts; d'autres sont reliées au cœur. Mesure et vie peuvent s'accorder; le tout est de se méfier de la « rigueur métronomique qui supprime la tension et l'énergie rythmique ». Mme Varró dit très justement : « La musique n'est pas faite de mesures, mais de pensées musicales et il est antimusical de la concevoir et de l'interpréter métriquement (2). »

La difficulté, dans le jeu, consiste à établir un accord entre la vie rythmique, spontanée d'une part, et la sobriété, la rigueur, le style de l'autre. En entendant jouer une œuvre classique par un grand

(1) *Op. cit.*, p. 194.
(2) *Der lebendige Klavierunterricht*, Berlin, Simrock, 1926, p. 26.

artiste, comment peut-on déceler s'il joue régulièrement ou métriquement ? Il faut essayer de se rendre compte s'il joue en accord avec un « métronome intérieur ». Il y a une grande différence entre le tempo régulier de la petite boîte bien connue et celui de l'être intérieur, qui est à la fois maîtrise et sensibilité.

Cette régularité intérieure peut être, dans certains cas, très relative, car il y a la régularité psychologique, bien connue des physiologues (qui ont fait des enregistrements avec des appareils de précision) et la régularité mécanique. Nous touchons de nouveau au problème du tempo, qui met en cause les différents temps. C'est donc avant tout un problème de sensibilité, d'éducation et de don artistique. Et si, comme le dit Jaques-Dalcroze « la métrique est l'ordonnance des rythmes », il y a danger à vouloir trop ordonner. C'est une question de... « mesure ».

Le temps fort

Plusieurs théoriciens qui ont traité de la mesure sous le titre abusif « Le Rythme », se sont basés sur la notion des temps forts et faibles. Il y a évidemment des rythmes réguliers qui, au point de vue de la plastique (qui échappe complètement à certains instruments, comme l'orgue), comportent des temps forts et des temps faibles; mais ce n'est pas suffisant pour affirmer que la mesure, parce qu'elle est composée de valeurs régulières, comporte nécessairement des temps forts et faibles. Non, la mesure est un élément abstrait destiné à noter les rythmes et elle peut, comme dans le rythme régulier, comporter des temps forts placés sur le premier temps. Mais, 1° Ce n'est pas toujours le cas, loin de là; 2° C'est un tort de vouloir toujours scander le rythme en temps forts et faibles (d'ailleurs, à l'orgue, par exemple, cet élément d'intensité est inexistant). Il y a là une tendance à la simplification, au moindre effort, contre quoi un artiste se doit de réagir. Le rythme diffère de la mesure par sa nature vivante, instinctive, impulsive et affective, souple et variable. Le rythme musical ne le cède pas nécessairement en richesse à celui du langage quoiqu'il soit, plus que celui-ci, ramené à certaines normes, propres à affirmer le caractère musical.

Mesures spéciales

La réaction contre l'uniformité des mesures classiques a commencé dans la seconde moitié du XIXe siècle. Boïeldieu fait exception et fait figure de précurseur en employant la mesure à 5 temps dans

la « Cavatine de Georges » de son opéra *La dame blanche* (1825), l'avant-dernier qu'il écrivit. Par la suite, l'intérêt porté aux chants populaires et à la musique orientale a amené les compositeurs à user de plus de souplesse dans la métrique soit par l'emploi des mesures à 5, 7, 9, 11 temps, soit par des alternances de mesure (2-3, 2-3 ou 3-4, 3-4, etc.), soit par des changements fréquents de mesures dans un morceau.

Faute de place, nous laissons de côté les exemples musicaux, qui n'auraient d'ailleurs ici qu'un intérêt très secondaire, et nous ne citerons que le nom des auteurs qui, les premiers, se sont signalés par ce que l'on nommait alors : des audaces.

Respectant un ordre chronologique approximatif (date de naissance des compositeurs), voici quelques-uns des compositeurs qui introduisirent la mesure à 5, 7, 9 ou 11 temps dans la musique occidentale. La mesure à 5 temps : Boïeldieu, Wagner, Gounod, d'Indy, Tchaikowsky, Ropartz, Debussy, Jaques-Dalcroze. La mesure à 7 temps : Berlioz, Wagner, Bourgault-Ducoudray, Elgar, Debussy, Jaques-Dalcroze. La mesure à 9 temps : d'Indy et Jaques-Dalcroze ; celle à 11 temps : Rimsky-Korsakow (1).

Les enfants, dans leurs improvisations rythmiques, donnent fréquemment des rythmes à 5 ou 7 temps, spontanément, ce qui n'arrive presque jamais avec les adultes déformés par l'enseignement métrique. Ces improvisations d'enfants sont souvent faites par adjonction de croches ou de noires (prises comme temps premier); parfois le rythme est conçu (sous l'influence du jazz, notamment) comme une totalité plastique. Voici un exemple de rythme à 7 temps, obtenu par adjonction de valeurs, par Christiane (7 ans) : . Certains en feraient un rythme à 4 temps avec une blanche pointée pour finir. Jean-Pierre (11 ans), auditeur assidu de musique de jazz à la radio, a inventé un jour, en le réalisant très plastiquement au piano, le rythme : conçu rythmiquement comme 7/4 et non comme 4/4 + 3/4. Il ne pouvait pas l'écrire, mais son jeu était précis et le rythme répété plusieurs fois de suite avec la même propulsion dynamique. Nous ne donnons que deux exemples, parmi plusieurs. Ils suffisent, croyons-nous, à montrer ce que font des enfants qui partent de l'instinct rythmique, alors que les adultes, trop cana-

(1) Les deux derniers exemples, ainsi que d'autres à 5 et 7 temps, sont donnés par Ph. BITON dans *Le rythme musical*, pp. 84 et 85.

lisés dans les mesures classiques à 2, 3 et 4 temps et partant d'une connaissance cérébrale, ont beaucoup de peine à faire instinctivement du 5/4, 7/4, 5/8 ou 7/8.

Plus caractéristique encore est l'emploi du changement de mesure, faisant alterner successivement diverses mesures et mélangeant dans une même œuvre jusqu'à plus de 20 mesures différentes. Wagner, un des premiers, dans le IIe acte de *Siegfried*, scène II, alterne et superpose des mesures de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8. Moussorgsky, dans la première des *Enfantines*, fait 27 changements de mesure sur un nombre total de 53 mesures, avec du 3/2, 3/4, 5/4, 6/4, 7/4. Rimsky-Korsakow fait des alternances de mesures dans la IVe Partie de *Shéhérazade*. Des compositeurs plus récents, comme Bartók et Strawinsky, font un large usage de mesures alternées. Ainsi, dans le *Sacre*, Strawinsky emploie, dans des mélanges subtils et savants, les mesures suivantes : 2/2, 3/2, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 1/8, 2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, 9/8, 12/8, 2/16, 3/16, 4/16, 5/16, sans compter qu'on donne parfois à des chiffrages de mesure une valeur autre que la valeur classique. Ainsi, le 6/4 qui est, selon la tradition, une mesure composée, se battant à 2 temps, peut devenir une mesure simple à 3 ou à 6 temps.

Dans *Rythmes d'hier, d'aujourd'hui et de demain* (1), Jaques-Dalcroze, qui a fait un large emploi des mesures alternées, donne des mélodies tchécoslovaques et serbes avec alternances de mesures de 5/8, 7/8, 5/8, 3/8, ou bien 8/8, 9/8 ou encore 4/4, 3/4, 5/4, 6/4, etc. La nombreuse documentation dont nous disposons actuellement, grâce aux disques et enregistrements sonores, fourmille d'exemples de changements de mesure. Notons cependant, en passant, que ce sont les musiciens occidentaux qui, la plupart du temps, mettent des mesures et des alternances de mesure là où les mélodies populaires ne font qu'interpréter musicalement des textes souples et irréguliers, ou bien encore là où les Orientaux, partant de l'unité de croche (temps premier), laissent, comme les Grecs, une liberté très grande dans les combinaisons rythmiques.

Certains compositeurs, tels Schœnberg et Alban Berg, sont restés fidèles aux mesures traditionnelles. M. Lussy, d'après Jaques-Dalcroze, était plutôt opposé à l'emploi des changements de mesure. Personnellement, nous sommes enclin à donner peu d'importance à la nature formelle des mesures. Ce qui compte avant tout,

(1) Dans *Premier congrès du rythme*, *op. cit.*, pp. 92 et suiv.

c'est la vie rythmique rendue sonore. Aussi nous opposons-nous à ceux qui, tels Sonnenschein (1), préconisent le changement de mesure dans le *but* de donner de la vie à la composition. Le changement de mesure doit être une conséquence, non un principe !

Citons, en passant, l'usage assez exceptionnel de mesures comme celle de 1/4 (par Debussy, d'Indy, etc.). Strawinsky emploie fréquemment, nous l'avons vu, la mesure à un temps, mais il ne l'indique pas comme telle; il écrit en 2/8 ou 2/4, pour faciliter la lecture. Nous trouvons du 3/1 chez Saint-Saëns, du 2/8 chez Berlioz, du 4/8 et 12/4 chez H. de Senger, etc.

Le chiffrage des mesures prête mainte fois à discussion. Ainsi, dans la dernière sonate de Beethoven, op. 111, nous trouvons un 12/32 qui indique normalement une mesure à 4 temps composés, mais concerne en réalité, dans la sonate, un passage à 3 temps simples. Chopin indique parfois 2/8 pour un 6/16 et 4/4 pour un 12/8. Ces manques de précision n'ont pas grande importance et prouvent, une fois de plus, que l'indication de la mesure et la mesure n'ont qu'une importance pratique qui ne préjuge pas de la valeur du rythme.

§ 2. Les origines de la mesure

Nous entendons ici par mesure, non seulement le principe abstrait de mensuration, mais aussi le fait vivant, réel, du rythme régulier, envisagé sous l'aspect non seulement quantitatif, mais aussi qualitatif, axé cependant plus sur la valeur de l'ordonnance que sur celle du mouvement. Mesure caractérisée par un premier temps important (temps fort, éventuellement), par la périodicité stricte. Il s'agit donc, dans ce paragraphe, d'une signification large du terme, où la mesure n'est pas nécessairement opposée au rythme.

S'imposant pour les besoins de la polyphonie et de l'harmonie, la mesure s'est d'abord cantonnée dans le principe du Deux et du Trois. De nos jours elle est plus variée et s'enrichit d'éléments nouveaux, telle la « valeur ajoutée » de O. Messiaen.

Les origines de la mesure sont de diverse nature. Nous les avons classées selon un certain ordre qui permet d'entrevoir un enchaînement logique d'une catégorie à l'autre et qui mettra en relief divers aspects de la nature de la mesure.

(1) *What is Rhythm ?, op. cit.*, p. 22.

a) *Influences d'ordre cosmique*

Les Anciens voyaient dans la mesure un reflet de l'Absolu, de l'Ordre universel qui maintient le Cosmos en équilibre. Pour Platon, c'est un acte d'obéissance de la part de l'artiste à la loi des Nombres. Un des premiers effets de cette loi est la symétrie, qui est l'ordre universel transposé par l'intelligence concrète humaine. Aussi, l'être humain a-t-il en lui un besoin d'ordre qui n'est pas seulement conceptuel mais vital et qui le rend solidaire et tributaire de l'ordre cosmique. Les lois cosmiques se reflètent dans sa propre constitution comme dans ses actes et l'incitent à ordonner et à organiser ses perceptions, ses représentations.

b) *Influences d'ordre physique*

La mesure, la régularité mathématique dans le mouvement, est un phénomène d'équilibre physique entre la matière et la force. La vibration sonore (corde qui vibre, etc.) en est un exemple. Cette vibration sonore est cependant moins simple qu'il paraît au premier abord, puisque le timbre est produit par des subdivisions vibratoires de la corde. Un autre exemple en est le battement produit par la rencontre de deux vibrations de fréquences différentes. Ce battement n'est pas simple non plus, il peut se subdiviser. Un jour j'ai même observé à plus d'une reprise une subdivision d'un seul battement selon le rythme précis que voici :



c) *Influences d'ordre physiologique*

Certaines fonctions humaines, particulièrement la marche, avec le mouvement binaire des jambes et des bras, la respiration, qui peut être binaire ou ternaire, les mouvements de la danse, si divers, sont des éléments régulateurs des actes humains et peuvent devenir des éléments d'art. « L'organisme par besoin instinctif découvre une division périodique » (Bergson). « La tendance des mouvements à alternance a des racines profondes dans le métabolisme à la fois matériel et dynamique des cellules vivantes » (E. Landry). Bien des travaux faits à l'aide de l'outil ou de la machine obéissent à ces besoins. De nombreuses chansons mesurées doivent leur naissance à des travaux où l'influence du mouvement régulier donne à la mesure la priorité sur le rythme libre.

La loi du moindre effort nous pousse aussi à simplifier, à régulariser le mouvement. Les primitifs tendent instinctivement vers le mouvement régulier. Cette loi du moindre effort nous pousse à l'étude du mouvement et à sa maîtrise, mais risque aussi de le dénaturer, de lui enlever sa beauté naturelle au bénéfice du besoin d'ordonnance. Aussi, à force de régulariser le mouvement, on aboutit tout naturellement à céder à la machine le travail qui était fait par l'être humain.

d) *Influences d'ordre affectif*

Les mouvements simples ne naissent pas seulement de la tendance à éviter la fatigue, mais aussi de la recherche de l'euphorie provoquée par la répétition. Cette euphorie peut avoir une grande influence psychique et a été utilisée, de ce fait, dans les pratiques magiques. D'ailleurs, les éléments simples ont leur beauté particulière, vers laquelle on peut être porté.

e) *Influences mentales*

C'est particulièrement du temps des Grecs que l'influence des Nombres a été prépondérante. Elle l'a encore été au Moyen Age à l'époque où le Trois était considéré comme seul digne de présider à la création mesurée. Cette conception, d'origine théologique, a dû céder le pas à des vues plus larges qui admettent le Deux au même titre que le Trois dans la naissance de la mesure.

L'écriture et la lecture, actes intellectuels nécessaires à la pratique du rythme, ont poussé, par la loi du moindre effort, à la mesure; plus l'écriture est simple et plus elle est claire, mais aussi plus elle va vers la simple indication cérébrale, laissant à la sensibilité le soin de redécouvrir le rythme qu'elle est censée représenter.

Nombre d'auteurs ont insisté, souvent avec exagération, nous l'avons vu, sur le besoin de l'esprit de scander — généralement par deux — les bruits ou les sons régulièrement répétés, qui ne comportent aucune différence d'intensité; la même tendance existe en présence de mouvements complexes qui risquent d'échapper à l'intellect. Pour bien faire, il s'agit de prendre conscience des phénomènes sonores sans tomber dans un intellectualisme déformant.

f) *Influences d'ordre artistique*

La plupart des influences que nous venons de mentionner sont plutôt des éléments de justification que des causes impérieuses de la raison d'être de la mesure. Par contre l'apparition de la mesure

était une nécessité pour l'évolution de la musique au moment où celle-ci passait de l'homophonie à la polyphonie et à l'harmonie. La polyphonie, à cause de la polyrythmie qu'elle contient, a nécessité des points de repère simples et pratiques. On a donc choisi les mesures binaires et ternaires avec subdivisions binaires et ternaires. Malheureusement, d'aide que la mesure a été au début — la polyphonie existant avant la barre de mesure — elle est devenue de plus en plus exigeante, tyrannique, de sorte qu'on est arrivé à faire de la polyphonie d'après les mesures, tout comme on a créé les règles de l'harmonie d'après l'harmonie existante pour en arriver ensuite à faire de l'harmonie d'après les règles.

g) *Influences sociales*

Le travail fait en commun et dépendant de la nature du corps humain (deux bras, deux jambes) a donné naissance à des chants simples, fréquemment de mesure binaire. La recherche du rendement optime, par le stimulant du rythme, ainsi que l'action faite en commun, excluaient le rythme souple, artistique, qu'on trouve par contre dans les cultes religieux et dans l'art théâtral.

Dès qu'on chante en commun, il faut un moyen d'entente. Ce moyen est le battement de la mesure qui, par son existence même, a poussé à la régularisation du rythme. Aux Indes, où le chant et la musique pratiqués en commun sont l'exception, la mesure régulière a beaucoup moins d'emprise sur la musique. Et dans les pays orientaux, comme à Java et à Bali, par exemple, où le gamelang rassemble danseurs, rythmiciens et mélodistes, la mesure est remplacée par une connaissance approfondie de nombreux rythmes élémentaires; les données rythmiques premières y sont plus nombreuses qu'en Occident. Leur musique, de nature plus spirituelle que la nôtre et que celle des Grecs, ne s'accommode pas de battues aussi matérielles, aussi brutales que celles de la Grèce, de la chapelle Sixtine, de l'Opéra de Paris (en son temps), dont nous dirons quelques mots à propos du battement de la mesure.



Ayant des ascendants aussi nombreux, il n'est point étonnant que la mesure, à un moment historique du progrès musical, ait pu s'imposer à un tel point qu'elle ait supplanté, chez les penseurs-musiciens, la notation et l'existence même du rythme. Des réactions

se sont produites, allant parfois jusqu'à l'anarchie. Un système d'écriture est cependant indispensable. Faut-il rejeter notre système métrique et constituer une rythmique nouvelle ? Nous ne le croyons pas. A condition, évidemment, de ne donner au système métrique qu'une valeur de mensuration approximative et d'admettre que le rythme réel, le fait vivant, ne peut s'inscrire avec précision dans des formules et ne doit donc pas être confondu avec la métrique, dont le rôle est de nous introduire dans le domaine du rythme.

Cette métrique, qui est organisation intellectuelle, peut d'ailleurs s'assouplir et s'enrichir. S'assouplir en ne donnant à la barre de mesure qu'une valeur pratique, visuelle, cérébrale, une valeur d'indication, utile pour le déchiffrage et l'exécution, et en se méfiant du « temps fort » comme d'ailleurs, en général, des accents métriques qui, dans bien des cas, vont à l'encontre du rythme. Le récitatif et éventuellement une écriture sans barres de mesure laissent la porte ouverte à une souplesse égale à celle du langage. La métrique peut, d'autre part, s'enrichir de combinaisons illimitées en s'affranchissant de l'hégémonie du Deux et du Trois, en utilisant les changements de mesure, les « valeurs ajoutées » à l'instar de O. Messiaen et les « valeurs diminuées » propres à rendre des attitudes psychiques, des états d'âme divers et subtils.

Devant ces nombreuses possibilités offertes par la métrique, maint pédagogue pourrait s'inquiéter et se demander : comment enseigner cette métrique ?

Il faut avant tout mettre l'enseignement de la mesure sous le signe du rythme, c'est-à-dire se baser sur le sens du mouvement corporel, qui permet de prendre conscience du temps qui s'écoule. Ainsi tout devient simple et la porte est ouverte à des possibilités illimitées. Quant à la conscience des valeurs métriques ou rythmiques nécessaire à la lecture et à l'écriture, elle sera basée, comme nous le montrerons plus loin, au chapitre III, § 2, sur la notion du tempo (unité de départ), de la mesure (unité supérieure) et de la subdivision (unité inférieure).

Ajoutons qu'il est indispensable, pour acquérir la conscience de la mesure, de faire de l'improvisation rythmique en battant la mesure. L'improvisation mélodique mesurée, ainsi que l'improvisation purement rythmique, est accessible à chaque élève, petit ou grand, soit en partant de la parole, simple langage ou poésie, soit en partant du principe de la carrure, introduit par la phrase constituée de deux membres : question et réponse.

La métrique ainsi conçue devient une rythmique, rigide dans son armature intellectuelle, mais illimitée dans ses possibilités grâce au souffle de vie dont nous l'animons.

§ 3. Le calcul métrique

Le calcul fait partie de l'essence même de la métrique, qui lui doit son existence. Si le rythme doit être vécu, la métrique doit être calculée. La conscience métrique est basée sur des proportions rationnelles, tributaires elles-mêmes non pas des Nombres, comme chez les Grecs, où l'on rejoint la métaphysique, mais simplement d'humbles chiffres, de la mathématique, sans plus. Cela concorde d'ailleurs avec les tendances scientifiques de l'Occident, souvent fermées au spirituel, mais confiantes en tout ce qui se pèse, se mesure, se tâte et se perçoit.
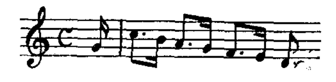
Ce rythme arithmétique des frappés est conçu en dehors du temps réel et aussi en dehors de l'intensité, qui ne vient s'ajouter aux durées que dans l'exécution et facilite la conscience des ordonnances. L'élément d'intensité, les accents, rendent le calcul métrique moins abstrait en le reliant à la nature humaine.

Bien des pédagogues croient encore actuellement qu'il faut enseigner la mesure (dans laquelle ils englobent injustement le rythme) en faisant uniquement compter. Nous avons lu dernièrement : « Le rythme ne s'acquiert ou ne se développe qu'en comptant à haute voix et très énergiquement ! » Nous regrettons cette opinion exclusive. Que devient dans ce cas l'imagination motrice, directement tributaire du mouvement ? Est-elle ignorée à ce point ?

Il se peut que l'élève ait des tendances particulièrement cérébrales — nous en avons connus, surtout parmi les adultes — et qu'on ne puisse déclencher l'instinct rythmique qu'en passant par le cerveau. C'est moins fréquent chez les enfants qui, eux, ne sont pas encore déformés par l'entraînement intellectuel. Certains élèves n'ont fait de réels progrès dans l'éducation rythmique qu'à partir du moment — il a fallu parfois de la patience — où ils ont admis qu'il n'est pas nécessaire de *savoir* ce qu'on doit faire ni comment il faut le faire en ce qui concerne le rythme, qu'il n'y a qu'à *agir*, à suivre l'exemple, à se laisser entraîner en toute relaxation mentale. C'est un des cas où nous nous plaisons à dire à l'élève : *il faut comprendre sans réfléchir.*

Il est bien entendu que les musiciens et les élèves doivent être capables de compter; au début, il faudrait même compter, non

seulement en battant la mesure (où le geste est souvent souple et indéterminé), mais aussi en battant les temps sur la table ou le pupitre. En effet, plus la mesure est battue souplement, moins il y a de précision dans la répartition des temps; car battre la mesure est un fait plus physiologique et plus rythmique que métrique. Le fait de scander les temps avec précision, en les comptant, donne la clarté nécessaire pour la lecture et la dictée musicale. Sinon l'élève risque de sentir les formules rythmiquement et de mal répartir les durées selon la mesure qui, elle, morcelle certains rythmes. Ainsi, la suite



sera interprétée : ce qui est correct au point de vue du rythme, mais risque de donner : ce qui est faux au point de vue de la mesure. Ce petit exemple, entre autres, montre bien la différence entre la rythmique et la métrique.

Lorsque M. Emmanuel dit : « La substitution de l'intensité de l'accent à la « prosodie » et l'habitude de compter les syllabes au lieu de les mesurer, sont des faits simultanés et connexes », il a perdu de vue que l'acte de compter le nombre des syllabes ou de notes est un acte premier qui précède les autres processus de prise de conscience; les primitifs et les enfants le font avant de se rendre compte de la durée des notes.

Bien employé, le calcul métrique peut aider l'instinct rythmique, l'ordonner, le maîtriser; il est une aide précieuse, presque indispensable, pour développer la conscience non seulement des valeurs métriques, mais aussi des valeurs irrationnelles souples et variées. Une double difficulté est toujours présente : celle de canaliser le rythme dans des formules rigides et celle, plus délicate encore, de restituer à la formule la vie dont elle a la garde. Ici le calcul est impuissant et doit céder la place à l'imagination motrice et à la sensibilité artistique.

Le vrai rythme est à la fois nombre et vie inconditionnée. On pourrait en dire ce que P. Claudel dit de la poésie : « Il faut qu'il y ait dans le poème un nombre tel qu'il empêche de compter. » Aussi de

nombreux pédagogues modernes, allant même parfois trop loin dans ce sens, ne font pas compter dans les études de musique. D'après M. Varró : « Compter à haute voix est nuisible. Car si nous faisons abstraction du fait que — à l'encontre de la conception courante — le calcul (métrique) ne fortifie pas le sentiment rythmique, le jeu de l'élève ne se règle pas d'après le calcul mais, inversement, il adapte généralement le calcul à son jeu encore incertain (1). » W. Howard, de son côté, dit : « Il faut conduire l'élève par delà le calcul mécanique vers la pratique de la musique organique », et « où l'on compte pour ordonner, le calcul fait du tort », et encore « seul le rythme intérieur aide à la mesure. Ce rythme est, dès le départ, vivant et non de nature mécanique » (2). A notre avis, nous le répétons, la conscience métrique dépend du calcul; par contre, la conscience du rythme régulier dépend de l'imagination motrice.

§ 4. La notation métrique

La notation musicale marque l'effort de l'intelligence pour pénétrer les secrets de la musique, les maîtriser et les transmettre de génération en génération, favorisant ainsi le progrès de l'art musical. Cette notation s'est élaborée lentement au cours des siècles, à un rythme comparable à celui de l'évolution de la musique elle-même et de l'être humain.

Le but de la notation a été d'abord de fixer la hauteur des sons et, ensuite, leur durée. On peut supposer que les premières notations des sons se sont faites par des lettres alphabétiques auxquelles on a adjoint plus tard des signes de durées. Seuls nous intéressent en ce moment ces signes.

La notation métrique a toujours posé des problèmes ardus. La difficulté provient du fait que, dans l'écriture et dans la lecture, de nombreux éléments devraient être représentés, et qu'il en résulte un conflit perpétuel entre les sensations (vue, ouïe, toucher pour l'instrument) et l'intellect (nom des notes, degrés, calcul métrique). Différents systèmes se sont succédé, ont chevauché les uns sur les autres et se côtoient encore actuellement (système noté, chiffré et tablature pour certains instruments). En partant de la Grèce, nous aurons une notation métrique où le nombre d'éléments constitutifs

(1) *Der Lebendige Klavierunterricht, op. cit.*, p. 54.
(2) *Auf dem Wege zur Musik*, Berlin, Simrock, 1918. Band I, pp. 7, 19 et 20.

des signes de durée s'accorde avec le calcul métrique (voir ci-après). Au Moyen Age, des neumes, signes dont on discute les origines, rendent sous une forme quasi instinctive, et de façon schématique, la ligne mélodique. Ces neumes ont fait place, petit à petit, aux notes carrées, plus précises quant à la hauteur et à la durée, mais ce n'est qu'avec la notation mensuraliste ou proportionnée que la durée a été fixée avec précision et, ajoutons-le, figée dans des normes, intéressantes au point de vue pratique, quoique dangereuses pour le rythme. D'autant plus que cette proportionnalité s'est cristallisée dans la mesure, plus simple que la notation mensuraliste.

On ne s'en est pas tenu là. Depuis le début du siècle maint chercheur a tenté de réformer l'écriture, mais sans grand succès. Nous en dirons quelques mots plus loin.



Nous avons peu de documents de la préhistoire musicale. Nulle trace ne demeure de la notation musicale égyptienne. Cependant, un espoir nous reste : d'après H. Hickmann, conservateur du Musée du Caire, les bas-reliefs égyptiens témoignent en faveur de l'existence d'une chironomie musicale qui peut nous mettre sur la piste d'une métrique égyptienne. Nous n'avons pas non plus d'indication concernant la rythmique ou la métrique des poèmes bibliques ou de la musique hébraïque ancienne. Il en est ainsi de beaucoup de peuples, d'autant plus que la musique, fréquemment liée à la religion, n'était enseignée que dans les centres initiatiques, généralement sous le sceau du secret.

Aux Indes

Les Hindous, peuple dont l'ancienne civilisation est en grande partie ignorée, ont laissé de nombreux documents musicaux qui témoignent aussi bien d'une grande sensibilité que d'une vive intelligence. La grande difficulté dans l'étude de leur notation musicale provient de la diversité déroutante de leurs écoles, de leurs systèmes. D'autre part, les éléments de durée, qui étaient enseignés oralement, manquent dans leur musique. On connaît peu de chose de la période védique, dont l'apogée, en ce qui concerne les hymnes, remonte environ à l'an 2000 avant notre ère. La musique était faite, à ce moment, avec 7 notes (avec altérations) et 7 rythmes. La musique de cette période était, comme celle des Grecs, unie à la danse et à la poésie.

Le livre le plus ancien que l'on connaisse de la période classique (début de notre ère ?) serait le *Bharata*, sorte d'encyclopédie traitant de tous les arts réunis dans le théâtre. Puis, mille ans plus tard (début du XIIIe siècle), vient le second traité sur la musique le *Samgîta-ratnâkara* de Çârngadeva. Cet auteur cite plusieurs prédécesseurs dont on ne connaît pas les ouvrages.

Dans la musique classique le rythme est désigné par le mot *tâla*; mais ce mot peut aussi signifier battement ou mesure. L'unité de mesure est le *kalâ*, correspondant à la brève; il vaut un clignement d'œil ou une pulsation. Pour la musique, la durée de l'unité de temps *kalâ-kalâ* ou *kalâ-matrâ* vaut 5 clignements ou pulsations ou articulation de 5 syllabes brèves; c'est la durée du mouvement (tempo) moyen. Les signes utilisés sont *laghu* qui représente l'unité de temps-type (matrâ), (notre croche), *guru* (la noire) et *pluta* (la noire pointée). Seuls ces trois signes sont utilisés dans la musique classique.

Il y a 7 rythmes *(tâlas)* différents dans la musique classique et 5 espèces de chaque, ce qui fait 35 rythmes. Dans les mesures ou rythmes populaires, qui adoptent une valeur de moitié de *laghu*, appelée *druta* (rapide), on compte, d'après le système de Çârngadeva, 120 *decî-tâlas*, dont le tableau complet se trouve dans l'*Encyclopédie* de Lavignac, au chapitre consacré par Joanny Grosset à l'Inde (1). Si l'on ajoute, à ces quelques données, le fait que la musique hindoue était intimement liée à la religion et à la métaphysique, on admettra que son étude psychologique pourrait être un apport précieux à la connaissance générale de la musique.

En Chine

La musique chinoise, qui date de plus de 4000 ans av. J.-C., offre peu de documents au point de vue de l'écriture rythmique. S'il y a eu une notation, elle est restée inconnue en ce qui concerne les débuts et il faut même attendre le XVIe siècle ap. J.-C. pour avoir quelques documents qui la concernent. Réduit à des divisions binaires, le rythme reste toujours simple et les différents temps sont réservés à des instruments déterminés. La mesure comporte souvent un temps fort frappé par un coup de cloche sonore; ce temps commande les 16 premières notes; le second temps est marqué par un son

(1) T. I, p. 257.

doux qui commande les 16 notes suivantes. Tout va par 2, 4, 8, 16 et est intimement lié à la nature des instruments; les indications rythmiques ne semblent pas être compliquées mais offrent une grande difficulté à cause de l'écriture. D'après Soulié de Morant, les textes musicaux, qui ne séparent pas les mesures, marquent toujours les temps forts (*pann* = planchette) et les temps faibles (*yènn* = œil). Les orchestres signalent tous les temps forts (ou presque) d'un coup des planchettes *pann* (1).

En Grèce

Le rythme musical, primitivement dépendant du rythme poétique, s'est dégagé insensiblement de sa tutelle, mais il a dû se soumettre à d'autres limitations. Les mesures, plus variées que les nôtres, se règlent par le rapport de durée entre le frappé et le levé. Le frappé est toujours au moins aussi long que le levé. Les pieds sont déterminés d'après le temps premier (notre croche).

Ce temps premier n'a pas de valeur absolue et ne sert qu'à fixer les rapports des durées relatives des éléments rythmiques. Le premier temps ne se marquait pas, tandis que les durées plus longues sont indiquées par des signes placés au-dessus des notes mélodiques. Voici les signes employés pour désigner les valeurs de durée et les silences correspondants avec les équivalents en notation moderne que nous empruntons à Th. Reinach (2) :

◡	= ♪	∧ ou ∩	= 𝄾
—	= ♩	⊼ ou ⏋	= 𝄽
⌟	= ♩.	⊼⌟	= 𝄽 𝄾
└┘	= 𝅗𝅥	└⊼┘	= 𝄼
└┴┘	= 𝅗𝅥‿♪ ou ♩. ♩	?	?

Au chapitre I, § 3, nous avons parlé des mesures grecques, qui sont très variées et dont la notation se rapporte, comme pour les pieds, aux valeurs des levés et frappés.

(1) *Histoire de l'art chinois de l'Antiquité jusqu'à nos jours.*
(2) *La musique grecque, op. cit.*, pp. 74, 75 et 170.

En Occident

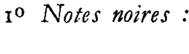
La musique occidentale est reliée à la musique orientale et particulièrement à la musique grecque par le plain-chant. Aussi les premiers signes connus, employés par le plain-chant, sont-ils probablement en partie d'origine orientale et procèdent, en partie, de la chironomie. Les plus anciens connus dans le plain-chant datent des VIIIe et IXe siècles.

Que signifiaient exactement ces signes nommés neumes ? Avaient-ils trait uniquement à la hauteur sonore ou aussi au rythme ? Quelle est leur origine ? D'après Th. Nisard le neume vient du point; d'après de Coussemaker il vient de l'accent; pour dom Pothier il vient des deux; J. Combarieu y voit des accents provenant des gestes vocaux : « ils en ont la forme, les caractères, la signification ». Les neumes valent-ils tous un seul temps, comme le voudrait G. Houdard, peu importe le nombre de sons les composant, ou ont-ils des valeurs temporelles différentes, chaque point composant le neume valant un temps premier ? En vérité Houdard, qui n'a pas été suivi, donne des solutions vivantes et artistiques pour bien des cas qui perdent incontestablement à être interprétés d'une façon isochrone.

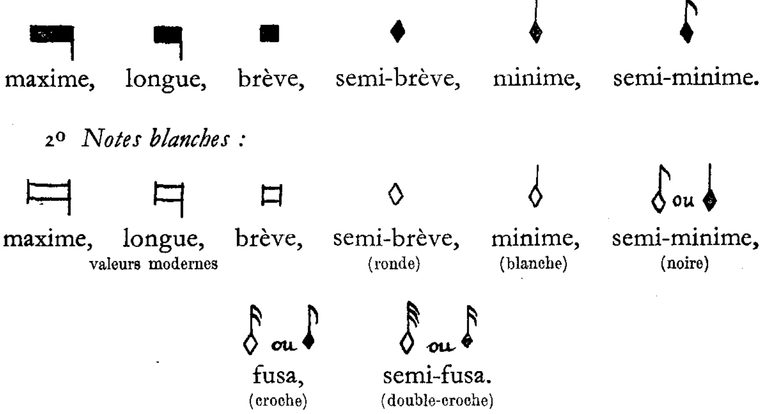
a) *La notation proportionnelle.* — Avant Guy d'Arezzo les neumes ne donnaient pas d'indications précises quant aux durées et à la nature des intervalles; le rythme, qui n'était pas tenu à suivre des mesures, comme chez les Grecs, était vague. De son temps on utilisait la notation carrée, propre au plain-chant, qui avait remplacé les neumes. Cette écriture précisait déjà les hauteurs du son, mais pas encore les durées proportionnelles. Ce n'est qu'au XIIe siècle qu'un traité de musique mesurée, attribué à Francon (de Cologne ou de Paris, car il y a deux Francon qui tous deux ont travaillé dans la même direction), établit des valeurs proportionnelles. Cette notation écrite en *notes carrées*, noires, empruntées au plain-chant, coexistera pendant quelque temps avec les neumes, puis s'imposera petit à petit. Elle a été employée à partir du XIIe siècle dans le plain-chant et aussi, jusqu'au XVIe siècle, dans le chant profane des troubadours, des trouvères, des *Minnesänger* et des maîtres chanteurs. Le rythme de la notation carrée n'est pas identique au rythme de la notation proportionnelle proprement dite (musique mesurée). Celle-ci, œuvre internationale, est un système de mensuration très compliqué qui a subi mainte transformation au cours des siècles.

Jusque vers 1300 on ne connut que quatre valeurs : la maxime, la longue, la brève et la semi-brève; ensuite se sont ajoutées la minime et la semi-minime. Dès le début du XIV[e] siècle, des notes blanches commencent à remplacer les notes noires et finissent, vers le milieu du XV[e] siècle, par s'imposer tout à fait. Il y eut aussi, à cette époque, des essais de notes colorées (en rouge).

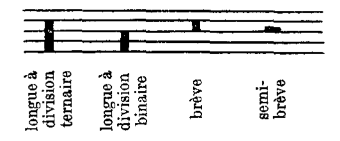
Voici les diverses figures de note :



1° *Notes noires :*



Les silences, inconnus du temps des neumes et de la notation carrée, ont fait leur apparition dès le début de la notation proportionnelle. Ils consistaient, pour les valeurs les plus longues, en barres transversales :



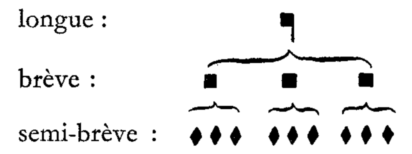
Les autres signes de silence étaient empruntés à la tablature en usage.

Pendant les XII[e] et XIII[e] siècles on ne connaissait qu'une seule mesure : la ternaire. Les troubadours cependant utilisèrent, peut-être même exclusivement, la mesure binaire. Jusqu'à la fin du XIII[e] siècle, leurs mesures n'étaient pas indiquées. Même l'œuvre de Machault

(1300-1372), qui différencie bien les valeurs des notes, ne donne aucune indication de mesure.

A partir du XIVe siècle, période de l'*Ars nova*, la division binaire prend droit de cité et s'imposera dès lors de plus en plus.

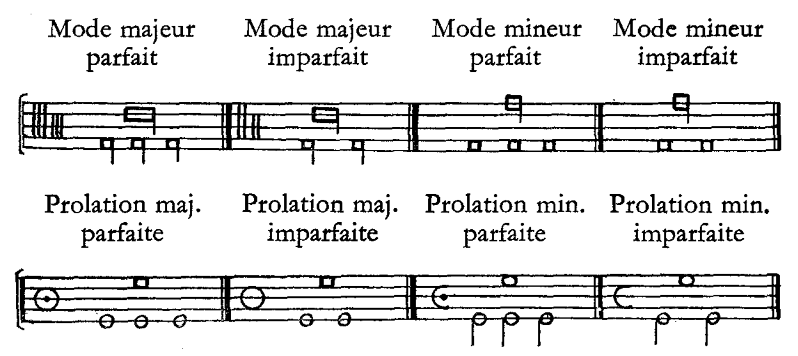
Au XIIIe siècle, la ternarité donnait les rapports de valeurs suivants, l'unité de temps étant la brève :



Les règles étaient très compliquées. Voici ce que dit M. Emmanuel de la séméiographie mise au point par Francon : « ensemble de conventions habilement coordonnées, mais nombreuses à l'excès. Le seul chapitre des ligatures (avec propriété, sans propriété, avec propriété opposée; parfaites, imparfaites, etc.) a de quoi faire reculer les plus intrépides admirateurs de l'art mensuraliste ».

Au XVe siècle le binaire avait pris place à côté du ternaire; la mesure à temps forts et faibles, par contre, n'était pas encore connue et n'est venue qu'au XVIe siècle.

Le système restait très compliqué. Nous empruntons, à titre d'exemple, au *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau, le tableau suivant :



Par le *mode* (mesure) on déterminait le rapport de la maxime à la longue ou de la longue à la brève; par le *temps*, celui de la longue à la brève ou de la brève à la semi-brève; et par la *prolation*, celui de la brève à la semi-brève ou de la semi-brève à la minime. Le majeur se

rapportait à la note maxime, le mineur à la longue. L'un et l'autre se divisaient en parfait et imparfait.

Le tableau ci-dessus, qui n'est qu'un exemple parmi d'autres — où les mots « mode », « temps », « prolation » n'ont pas toujours la même signification — montre les efforts faits pour canaliser le rythme musical et le fixer dans une notation. Par opposition, il met en valeur le système métrique actuel qui, quoique imparfait, n'en constitue pas moins un progrès sur les complications du Moyen Age.

Nous ne nous attarderons pas au système actuel de notation, exposé dans tous les manuels scolaires et basé sur les proportions 1/2, 1/3 et exceptionnellement 2/3. Notons cependant, en passant, qu'il existe des mélodies bulgares, roumaines, grecques et turques qui sont établies sur un rythme *aksak* (boiteux), formé par des combinaisons de deux éléments : croche, croche pointée, qui ont provoqué mainte difficulté dans la notation et qui ont été étudiés particulièrement par C. Braïloïu. Certains auteurs modernes font aussi des apports à notre système courant en s'inspirant des rythmes de la musique orientale, telle la « valeur ajoutée » de O. Messiaen.

Tout système, s'il veut être au service de la vie, doit rester « ouvert »; il n'est valable qu'en vertu de sa valeur d'indication et de son pouvoir d'évocation. Il peut en être ainsi du système occidental de notation musicale.

b) *La barre de mesure.* — Pour bien des musiciens, la barre de mesure est liée à la note accentuée d'un pied métrique, qu'elle précède; elle indique ainsi le « temps fort ». Cette conception de la barre va de pair avec la confusion regrettable qui a été faite — et qu'on fait encore — entre le rythme et la mesure, confusion aussi entre la notion abstraite de la mensuration des durées et celle des valeurs d'intensité. Il peut y avoir concordance entre un rythme régulier et la mesure, comme aussi entre la répartition des valeurs agogiques et dynamiques. L'erreur consiste à prendre cette concordance pour une nécessité, pour une règle.

Nous avons vu, précédemment, que la mesure est avant tout un moyen pour mesurer, autant que faire se peut, le rythme vivant; la barre de mesure est dans ce cas le signe visible de la mensuration abstraite, mentale. Selon les cas, elle peut avoir plus ou moins de valeur concrète. Elle est un moyen, non un but; un atout, non une condition essentielle pour la traduction graphique du rythme.

La barre de mesure se trouve déjà vers le XVe siècle dans les

tablatures employées pour les instruments polyphoniques (orgue, luth, etc.). Elle permettait une claire disposition des diverses parties écrites (en lettres ou en chiffres) les unes au-dessus des autres. Dans les parties destinées aux chanteurs, écrites en notation proportionnelle, il faut attendre le XVI[e] siècle pour voir apparaître la barre de mesure. On trouve un des premiers exemples de son emploi dans *Musica instrumentalis* d'Agricola, en 1529.

Si la polyphonie, qui est en même temps une polyrythmie, suscitait l'emploi de la barre de mesure, c'est cependant surtout l'avènement de l'harmonie et de la musique instrumentale qui lui a conféré une importance de plus en plus grande. Elle a fini, ainsi, par faire perdre petit à petit à la polyphonie sa souplesse et sa spontanéité. A la fois elle a favorisé, par la vertu de l'isochronisme, l'épanouissement de l'harmonie et elle a soumis à des servitudes stérilisantes la polyphonie qui l'avait précédée.

Que la barre de mesure soit une aide et non une entrave ! Comme la mesure symbolise le principe de l'ordre et que le rythme est plutôt mouvement qu'ordonnance, il n'y a qu'à donner à la vie mouvante un libre essor pour voir la barre réduite à l'humble place à laquelle elle a droit : servante des constructions musicales et aide visuelle et cérébrale pour la lecture.

c) *Innovations modernes.* — La notation musicale occidentale a-t-elle dit son dernier mot ? Plusieurs musicologues voudraient l'accorder avec l'évolution de la musique, qui a passé du diatonisme au chromatisme puis à l'atonalité. Tous ont préconisé une simplification qui portait sur la représentation de la hauteur des sons; peu ont changé les signes de durée. Nous allons passer rapidement en revue quelques-unes de ces innovations, *en relevant surtout l'aspect métrique.*

Vers 1818 a pris naissance, en France, la méthode Galin-Paris-Chevé, basée sur la notation chiffrée inventée par J.-J. Rousseau. Les valeurs rythmiques sont représentées par la note (un temps), le point (un temps), les croches par une barre au-dessus des notes, les double-croches par deux barres, les silences par des zéros, comme dans l'exemple ci-dessous, qui suit l'indication des mesures :

Mesure à deux temps = ⁝ , *à trois* = △ , *à quatre* = ✢,
à 6/8 = ⁝ ∴ , *etc.* ‖ 1 . . . | 3 . 4 . | 5 i 7 6 |
| 5 4 3 4 5 . 6 5 . 6 | 5 6 7 1 5 . . | 4 . 3 0 3 | 2 0 3 0 1 . |

En 1907 Jean Haustont fit connaître sa *Notation musicale autonome*, dont Cl. Debussy disait en 1908 : « Si vous étiez venu dix ans plus tôt, j'aurais écrit toute mon œuvre dans votre notation. » Nous passons sur les détails concernant la hauteur des sons et relevons, au point de vue rythmique, que la noire est remplacée par une noire sans queue, la croche par une noire, etc.; petite simplification, les silences subissent une plus grande modification :

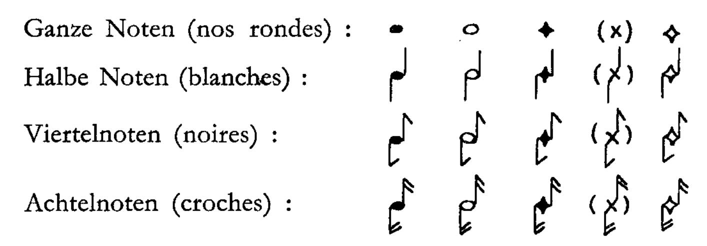
Figures de notes et de pauses (silences)

Noms :	Quadruple	Double	Unité	Demi	Quart	Huitième
Notes :						
Pauses :						
Valeurs :	4	2	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$

Dans *Das Tonwort* Frank Bennedik expose un nouveau système de noms des notes inventé par Carl Eitz, mais celui-ci se jugea incapable de s'attaquer au problème de l'écriture qu'il démontre cependant être illogique et ne plus correspondre aux nécessités du moment.

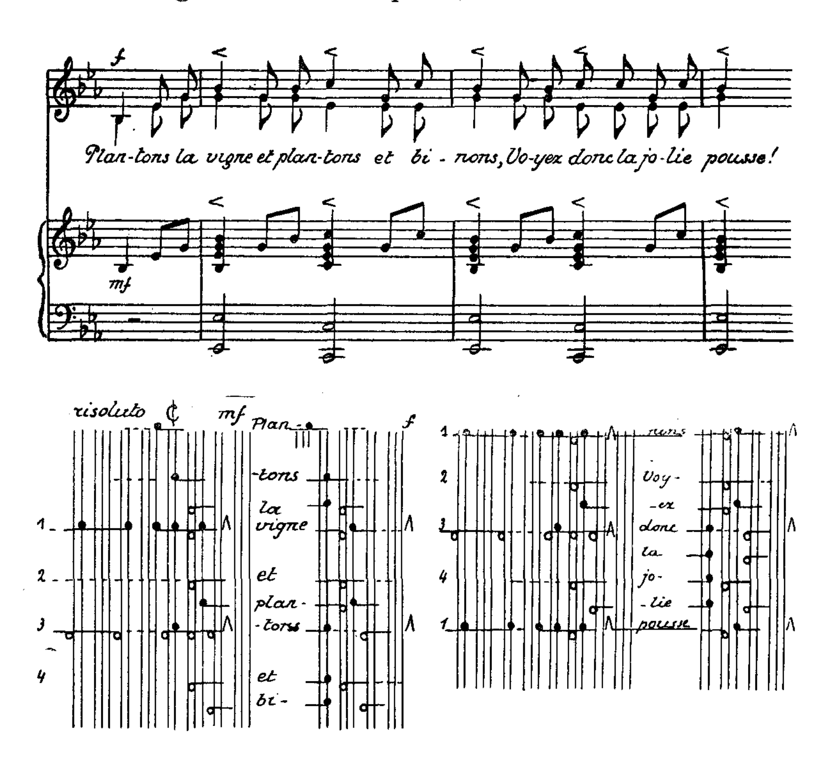
Dès 1915, Nicolas Obouhow proposa une notation simplifiée, supprimant les dièses et les bémols, mais laissant les valeurs rythmiques inchangées.

En 1920 parut, pour la première fois dans un article, l'écriture nouvelle de Walter Howard : *Notenschrift.* Au point de vue des valeurs rythmiques l'auteur propose :

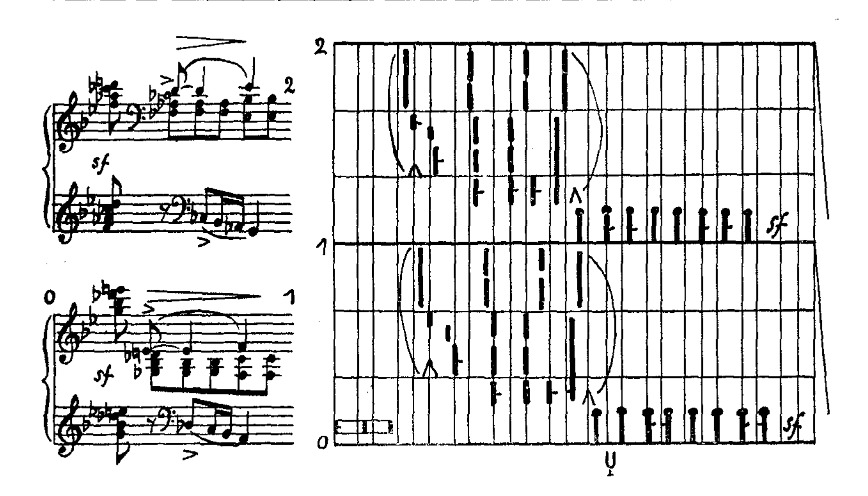


En 1931 paraît une nouvelle écriture plus révolutionnaire, car elle est verticale au lieu d'être horizontale. C'est le *Klavarscribo*, de C. Pot (Hollande). Les lignes de la portée verticale représentent les notes noires du clavier. La mesure est indiquée avec des longueurs toujours identiques, chaque temps ayant un espace proportionnel à la

mesure. Une ronde prend donc 4 fois plus de place qu'une noire, une croche la moitié d'une noire, etc., comme dans l'exemple ci-contre. On lit *de haut en bas*. Voici le début d'une chanson de Jaques-Dalcroze, *Plantons la vigne*, avec sa transcription en Klavarscribo :



Voici un autre exemple de simplification de l'écriture qui s'inspire davantage que le précédent, des rouleaux des partitions pour piano ou orgue mécaniques. Non seulement l'écriture est *verticale*, et se lit *de bas en haut*, mais elle imite les perforations des rouleaux. Il s'agit du *Système musical Marcel Leyat* qui date de 1927 et qui a permis à la fille de l'auteur, Christiane, âgée de 11 ans, de présenter en 1928 au public « après un an de piano seulement, les œuvres les plus difficiles qui aient jamais été écrites pour cet instrument » (!). Nous donnons page suivante un exemple des *Papillons* de R. Schumann (deux premières mesures).



En bas et à gauche, le signe de la tonalité; à droite, le LA du diapason; les petits traits horizontaux de certaines notes indiquent les altérations des notes tonales; le point, qui en détermine d'autres, indique le *staccato*.

Les essais de modification de la notation musicale, dont nous avons donné quelques exemples, serviront-ils l'évolution de la musique, et seront-ils adoptés dans la pratique ? Nous en doutons. En principe, les tentatives et les échecs des prédécesseurs peuvent, éventuellement, aider les novateurs. On ne sait ni quand, ni comment le génie réformateur pourra se manifester.

La plupart des compositeurs modernes sont d'accord qu'il y a un déséquilibre entre la nature de la musique moderne et le système de notation basé sur le diatonisme. L'écriture se complique et va de pair avec les difficultés croissantes de la musique. Où réside le déséquilibre ? Dans le désaccord ou dans la complexité de la musique qui a atteint les limites d'un système qui touche à sa fin ? Ne rappelle-t-il pas étrangement la période enharmonique des Grecs où, après le diatonisme et le chromatisme mélodiques, les professionnels ont renchéri sur ce qui avait été fait précédemment ? A ce moment, la musique des professionnels, des virtuoses, s'opposait à la musique « vulgaire ». Mais cet art « vulgaire » était cependant « le seul qui s'appliquât aux Chœurs lyriques de Pindare et de Simonide, aux Chœurs tragiques d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, aux Chœurs comiques d'Aristophane. Les

interprètes choristes (choreutes) de ces ouvrages étaient de libres citoyens. Ils avaient reçu, comme tous les Athéniens, une instruction musicale solide, mais simple, fondée sur la pure doctrine pythagoricienne » (1).

Quant au côté technique de la notation, il prête à discussion. Il nous est arrivé nous-même, ayant construit un clavier atonal (succession régulière de notes blanches et noires), d'inventer une écriture simplifiée grâce à laquelle la vue, l'oreille et le toucher étaient en parfait accord : un intervalle, par exemple de tierce mineure, avait toujours, pour les yeux, une même grandeur sur le papier, distincte de la tierce majeure, plus grande, et il correspondait à un même écart digital sur le clavier. C'était merveilleux et cela réalisait, nous semblait-il, le rêve de bien des chercheurs. Nous avons cependant déconseillé à des élèves de s'y intéresser sérieusement et d'adopter ce système, nous disant que si cette invention, si étonnamment simple, était valable, elle aurait déjà été réalisée depuis longtemps.

A part les détails techniques, il fallait donc trouver des raisons psychologiques à la non validité de la trouvaille. Nous nous abstenons de relever et de discuter les détails, tant pour les essais de notation nouvelle, dont nous avons donné des exemples, que pour notre notation personnelle; nous nous limiterons à une conclusion d'ordre psychologique qui peut mettre un peu de lumière dans ce problème complexe : il est nécessaire que la notation, étant d'ordre intellectuel, soit située dans un plan abstrait. Un nom de note doit pouvoir se concevoir en dehors des sensations qu'il peut évoquer. Ainsi, un *mi* doit pouvoir signifier, tour à tour, celui que je vois, que j'entends ou que je touche, le long ou le court, le fort ou le doux, celui qui a un timbre clair ou voilé, celui qui représente la tierce de *do* ou n'importe quel degré d'une gamme. Il en est de même des valeurs rythmiques de durée. Elles doivent être basées sur une proportionnalité abstraite qui peut avoir différentes vitesses et peut s'adjoindre différentes intensités ou timbres. Vouloir à tout prix concrétiser les durées (comme dans le cas de *Klavarscribo* de Pot ou du Système Leyat) ne solutionne rien; associer, dans l'éducation, les valeurs rythmiques à des dessins, à des positions des doigts (dactylorythmie), etc., risque d'encombrer inutilement le subconscient par des associations qui alourdissent le

(1) M. EMMANUEL, Histoire de la langue musicale, *op. cit.*, p. 91.

travail du professionnel, alors que — nous l'admettons — il facilite l'entraînement des débutants (1).

L'intellectualisme qui a poussé aux simplifications et aux rapports sensoriels, aussi logiques soient-ils, risque de mettre le chercheur sur une fausse voie, comme il en a été pour nous-mêmes avec notre clavier atonal et notre écriture adéquate.

Parmi les modifications proposées pour la notation, certains détails pourraient à la rigueur être valables, mais ils n'ont pas assez d'importance pour s'imposer et entraîner la réforme de l'édition musicale. Quant à adopter un système pour la musique moderne ou atonale, tout en conservant l'ancienne notation pour les œuvres existantes, il ne faut pas y penser; ce serait obliger les exécutants à connaître une double écriture !



Un autre problème de notation rythmique se présente lorsqu'il s'agit de noter le rythme de chœurs parlés, surtout polyphoniques, prenant une certaine importance dans une œuvre musicale.

Nous donnons ci-contre un exemple tiré de *Thyl Claes*, de Wladimir Vogel, oratorio épique pour récitants, voix de femme, chœur parlant et orchestre, d'après la légende « Thyl Ulenspiegel » de Charles de Coster (2) exécuté en 1943 à Radio-Genève, avec le chœur « Motet et Madrigal » de Lausanne (auquel nous avons participé), exécutant les chœurs parlés. Parfois la partition comporte quatre lignes pour les quatre voix du chœur mixte, à d'autres moments un solo parlé, dont la notation ne comporte qu'une ligne. Le texte est parfois chanté, parfois mi-chanté, mi-parlé; l'auteur l'a indiqué en barrant d'une petite croix les queues des notes (voir exemple ci-contre au bas de la page).

Voici le début de l'*Introduction* :

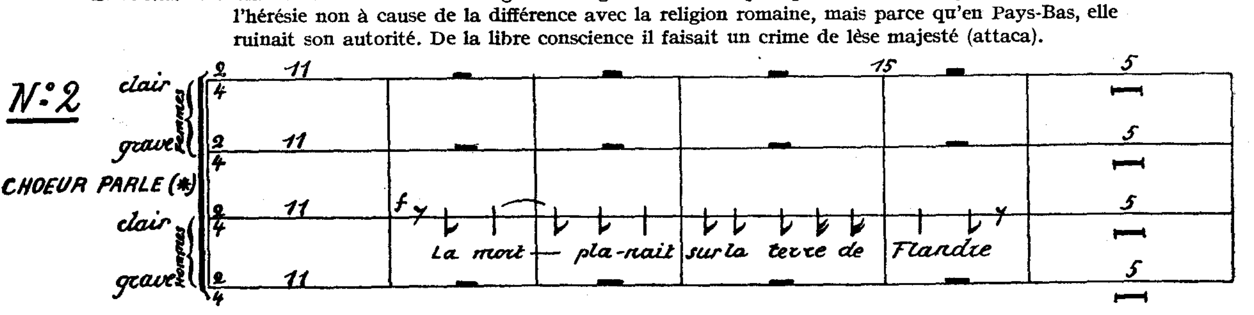
(1) Voir E. WILLEMS, *La préparation musicale des tout-petits*, Lausanne, M. & P. Foetsch, 1950, pp. 37-42.

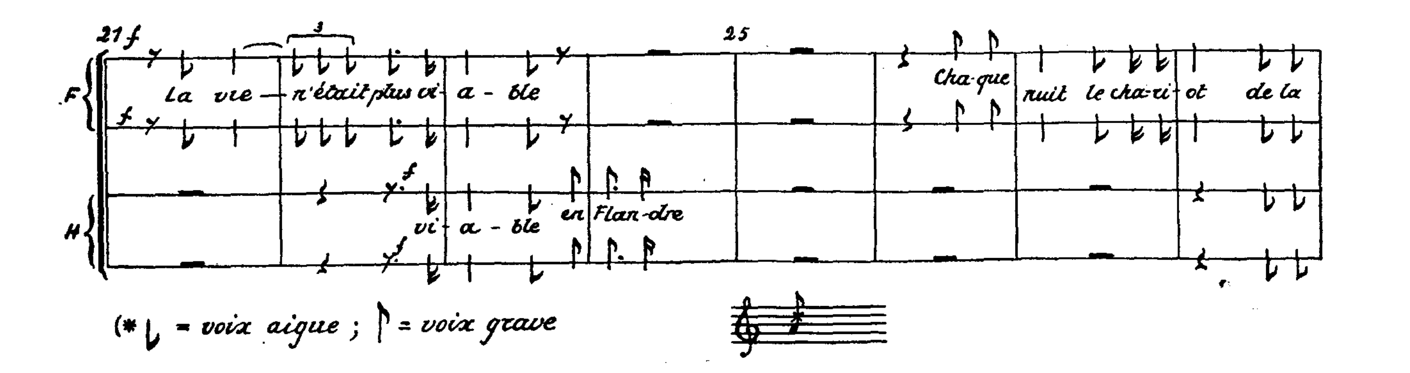
(2) Milan, Ricordi & Cie, 1949.

INTRODUCTION

Nº 1 (Orchestre) Nº 1 *a* (Récitateur) *tacent*

Le Récitateur : Charles V tolérait en Allemagne la religion réformée qu'il punissait aux Pays-Bas. Il frappa l'hérésie non à cause de la différence avec la religion romaine, mais parce qu'en Pays-Bas, elle ruinait son autorité. De la libre conscience il faisait un crime de lèse majesté (attaca).





Le chœur parlé confère au drame de W. Vogel une intensité particulière. Plusieurs auteurs ont été fascinés par les avantages du chœur parlé. Certains, comme A. Honegger, l'ont utilisé avec succès. D'autres ont dû y renoncer à cause des difficultés que présente l'exécution. En effet, les chœurs parlés sont plutôt rares; nous connaissons celui des *Renaudins* de Bruxelles, dirigé par Mme Renaud-Thévenet, auquel W. Vogel avait tout d'abord destiné son Oratorio. De plus, pour réaliser la perfection entrevue, le chœur parlé demande des exécutants dont les possibilités rythmiques et auditives (spirituelles et techniques) doivent dépasser la moyenne. Ici, en effet, il faut à la fois être bon lecteur du texte métrique et sentir le rythme expressif, souple ou nerveux, violent ou langoureux. En ce qui concerne l'intonation, il faut être auditivement maître, non seulement des intervalles chromatiques pythagoriciens (par exemple *do* dièse plus haut que *ré* bémol), mais encore faudrait-il pouvoir manier le domaine panchromatique si riche en possibilités expressives, puisqu'il permet même, selon les besoins, l'emploi d'intervalles faux (par exemple pour les trois sorcières de *Macbeth*, de Shakespeare, à deux voix *recto-tono*, en intervalles faux de seconde mineure, quarte juste et sixte mineure, pris tous trois trop petits). Nous renvoyons le lecteur à notre tome II de *L'oreille musicale*, IIe Partie, chapitre VI : « La justesse » et chapitre V : « L'espace intratonal avec les exercices de subdivision du ton », p. 116. Cette maîtrise rythmique et auditive dépasse le cadre de l'éducation musicale courante et celui des chorales; elle ne peut être obtenue que par un chef de chœur entraîné qui s'intéresse particulièrement au chœur parlé.

§ 5. Le battement de la mesure

M. Emmanuel dit que Gevaert a fait, à propos de la battue de la mesure, une remarque essentielle : « Les Hellènes et les Romains, très sensibles aux effets du rythme, ne se faisaient pas faute, pour les renforcer, de recourir à des moyens que notre goût musical réprouverait. Leurs mélodies étant presque entièrement homophones, ils n'avaient pas la possibilité de mettre en relief les divisions rythmiques par un accompagnement riche en combinaisons sonores (1). » La remarque, pour pertinente qu'elle soit, ne nous satisfait guère.

En effet, la battue est née pour d'autres raisons. Et d'abord,

(1) *Encyclopédie de la musique*, de Lavignac, p. 484.

par suite du développement de la mélodie. Tant que la musique est essentiellement rythmique comme chez les primitifs, ou encore qu'elle est liée à la poésie dont elle reçoit le rythme, il n'y a pas de battement; l'histoire ne nous en laisse pas de traces. On a commencé à battre à partir du moment où la mélodie, accaparant trop l'attention, faisait perdre de vue la valeur vitale que le rythme avait pour la musique. A la naissance de l'harmonie cet état de choses s'est encore aggravé, car, pris par le jeu des consonances, on délaissait le rythme; le cas s'est empiré encore lorsque, accouplant deux mélodies différentes, on saccageait littéralement le rythme d'une, sinon des deux mélodies.

Plus tard, la polyphonie devenant très complexe, il a fallu de nouveau avoir recours au rythme, mais il en est résulté, nous l'avons vu, un rythme amoindri, plus cérébral, plus numératif qu'il ne l'était dans sa période d'épanouissement, comme au beau temps de l'Hellade, ou dans sa période de pureté instinctive comme chez les primitifs (Nègres, etc.).

C'est là un processus normal d'évolution qui va de pair avec l'intérêt que l'être humain donne à l'un ou l'autre des éléments musicaux et cela en concordance avec une attitude humaine qui met en relief l'une ou l'autre de ses facultés : dynamiques, sensibles ou intellectuelles. Comme dans bien des cas, nous voyons ici se manifester des lois psychologiques.

Chez les Orientaux

Les Hindous de la période classique connaissaient deux sortes de battement de la mesure : « La façon dont les Hindous battaient la mesure paraît assez compliquée : non seulement les mains battaient et les cymbales marquaient les temps, mais l'action des doigts et des mains entrait encore en jeu; leurs mouvements et leurs figures avaient des significations précises... Il y avait deux sortes de battement de mesure : le battement sans bruit et le battement avec bruit (1). » Il faut se reporter à des ouvrages spécialisés comme celui auquel nous avons emprunté cette citation, pour se rendre compte de la complexité extraordinaire et de la subtilité tout orientale qui a de quoi nous laisser pantois; de quoi aussi nous rendre humbles en pensant à notre système métrique si rudimentaire.

(1) *Encyclopédie de la musique*, de LAVIGNAC, t. I, p. 297, par Joanny GROSSET.

D'ailleurs, le chant d'ensemble est peu pratiqué aux Indes et les ensembles instrumentaux se passent de direction. La musique étant souvent liée à la danse, c'est le danseur qui est le centre de ralliement. Il faut avoir vu les ensembles hindous comme celui du danseur Chankar, par exemple, pour se rendre compte de la perfection rythmique obtenue sans battement de mesure. Il en est de même à Java et à Bali. On a pu voir de nombreux ensembles se produisant en Occident; et non seulement ceux présentant des « numéros » préparés spécialement pour le public de chez nous, mais aussi des ensembles plus authentiques, à caractère religieux. Là aussi le danseur, symbolisant par ses gestes des idées religieuses, est le centre et le point de départ; le chef rythmicien donne le rythme type, conforme à la danse; les rythmiciens emboîtent le pas, improvisant sur le thème donné; la mélodie s'ajoute au rythme, improvisée d'après un *raga* (formule mélodique) correspondant au thème du danseur.

En Chine, la musique, assez simple au point de vue rythmique, ne nécessitait vraisemblablement pas de battue spéciale. Le rythme prenait par lui-même une place très importante (Confucius a dit : la musique c'est le rythme) et, lié aux instruments eux-mêmes, il suivait les règles de la tradition. Les mesures comportaient un temps fort et un temps faible; temps d'ailleurs long qui nécessitait des subdivisions. En voici un exemple : « Le temps fort est marqué par le rouleau de cuir, la claquette de bois et la cloche, le temps faible par le rouleau, la claquette et la pierre sonore; mais chacun de ces temps, étant prolongé, est subdivisé en 4 battements, *pŏ* (coup fort de la main droite), du rouleau et de la claquette, auxquels répondent autant de battements faibles, *foù* (coup faible de la main gauche), du rouleau seul, chaque battement commande deux notes... Parfois dans les pauses du chant, les temps secondaires sont marqués par le tambour et le petit tambourin *ying* (1). » Rythme et battement de la mesure se confondent. Mais la musique chinoise est trop éloignée de la nôtre pour qu'on puisse établir des comparaisons et des liens valables. Leur point de départ — où les notes ont une valeur absolue et un caractère cosmique, où la matière des instruments (pierre, métal, bois, peau, etc.) représente des principes cosmiques, et où le tout est basé sur une éthique — en fait une musique plus symbolique que sensorielle, plus cosmique qu'artistique et humaine.

(1) *Encyclopédie* de LAVIGNAC (Maurice COURANT), t. I, p. 122.

Dans la musique musulmane ancienne le rythme était battu « au moyen du *douff*, sorte de boîte plate à double membrane qui donne, suivant la manière de battre, les deux percussions fondamentales bien connues : *dom* (coup vibrant), *tek* (coup sec) » (1). Cela pouvait marquer la naissance de la mesure, car la musique musulmane, orientale d'origine, a suivi une évolution dans le sens occidental, complétant par l'intellect les avantages de la sensibilité.

Chez les Grecs, au fur et à mesure qu'on délaissa la pureté des temps (pieds) bien déterminés, qu'on admit, par exemple, le remplacement des longues par deux brèves, qu'en plus la rythmique se compliquait, et d'autre part que la mélodie absorbait l'attention, il a fallu des points de repère marqués. On s'est mis à battre la mesure ou les temps forts avec le pied, avec les mains l'une dans l'autre, renforçant le coup avec du bois, du fer, des coquilles, des ossements, etc. D'après Th. Reinach : « Le pied de l'aulète qui battait la mesure était ordinairement armé d'une double semelle en bois, quelquefois munie d'une sorte de castagnettes dont le choc produisait un bruit notable. Ce bruit se superposant aux notes du frappé, donnait à celles-ci une sonorité renforcée qui permet de parler de temps fort (2). »

M. Emmanuel admet que le levé pouvait aussi être indiqué par un bruit (un claquement de doigts, par exemple) et qu'il pouvait même, éventuellement, comporter des subdivisions dans les grandes mesures. Le battement ne doit pas se comparer avec celui de nos mesures régulières, les mesures des Grecs étant trés variées. Ce battement marquait, à notre avis, une cérébralisation, une déchéance du rythme vivant, première atteinte subie par l'effort de prise de conscience. Les batteurs, pour leur compte, devaient parfois trouver le jeu amusant, puisqu'il est arrivé qu'à force de battre avec énergie le rythme, ils ont fini par enfoncer le plancher !

Chez les Occidentaux

Dans nos pays, le battement de la mesure a précédé l'existence du temps fort. Nous lisons dans *Grammaire et transcription de la notation proportionnelle* de Ant. Tirabassi : « Le battement de la mesure par

(1) *La musique des origines à nos jours*, de Dufourcq, *La musique musulmane*, par Alexis Chottin, p. 74.

(2) *La musique grecque*, *op. cit.*, p. 78.

le système du *tactus* était déjà en usage partout en 1400. » « Le tactus a varié de valeur, il est difficile de savoir exactement comment on le battait, surtout à l'époque où le tactus équivalait à la longue ou à la brève. » « Aux XVe et XVIe siècles la mesure à temps forts et faibles était inconnue; l'unité nommée tactus répondait à la durée de la semi-brève; cette unité correspond à notre mesure de 1/1. » « Entre le tactus et notre mesure il y a une manière spéciale de frapper la mesure de 3/2 : le frappé a une durée double de celle du levé. » D'après certains documents, on peut dire que l'unité de mesure, nommé *tactus*, était d'abord la longue (XIIIe et XIVe siècles), la brève (deuxième moitié du XVe siècle), la semi-brève (fin XVIIe siècle), la minime et finalement la semi-minime, qui correspond à la noire actuelle.

D'après dom Jeannin, la musique palestrinienne a été dirigée, en pleine chapelle Sixtine, et cela pendant plusieurs siècles, à la *ciabatta*, sorte de semelle de cuir fort bruyante, ou au *rotolo*, rouleau de carton moins bruyant. J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, en parlant de la battue de la musique (voir ce mot), oppose d'une façon vivante la manière de battre la mesure des Français et des Italiens et il en tire de piquantes conclusions. Il en veut surtout à la manière dont on battait la mesure à l'Opéra de Paris : « Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées du bruit désagréable et continuel que fait, avec son bâton, celui qui bat la mesure, et que le petit prophète compare plaisamment à un bûcheron qui coupe du bois ! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourrait sentir la mesure... En Italie la mesure est l'âme de la musique (nous avons vu que J.-J. Rousseau confond mesure et rythme) ... c'est la mesure qui gouverne le musicien... En France... c'est le musicien qui gouverne la mesure; il l'énerve et la défigure sans scrupule. Que dis-je ? Le bon goût même consiste à ne pas la laisser sentir. » Par la suite le battement est devenu plus mesuré, moins souple, s'éloignant de plus en plus du rythme pour obéir finalement au temps fort, qui a fini par s'imposer.

L'histoire du battement de la mesure à travers les âges et les pays aurait pu fournir des renseignements précieux, si elle avait été faite en tenant mieux compte de la nature de l'être humain. Trop souvent, on s'est contenté de relever les faits matériels, scientifiques. Nous ne parlons pas contre la science; mais tous les chercheurs n'ont pas la probité d'un Reinach. Les documents eux-mêmes sont souvent très incomplets et présentés d'une façon tendancieuse; les auteurs sont soit matérialistes, soit spiritualistes et cela souvent à outrance, ce qui

risque de fausser les données. Une attitude psychologique pourrait aider à mettre progressivement plus de lumière dans les données de l'histoire.

§ 6. La syncope

Il faut faire une place à part à la syncope. Non seulement parce qu'elle constitue un compromis entre le rythme et la mesure, mais encore parce qu'elle a pris de nos jours une place de grande importance dans l'ensemble de la production musicale, particulièrement dans la musique de jazz, nommée parfois musique syncopée.

Cet élément de nouveauté et de surenchère, qu'est la syncope, et que les anciens Grecs considéraient comme une dissonance rythmique, va de pair avec l'emploi des dissonances harmoniques; les deux éléments représentent, dans leur ensemble, un des aspects de la mentalité actuelle : la révolte contre un ordre moral et artistique établi et un désir de vie intense et libre.

Il n'est pas facile de définir la syncope car il y en a de différentes espèces. Le mot vient du grec *sugkopé* = déchirement. Dans le langage courant il désigne une perte momentanée de la sensibilité et du mouvement, une irrégularité ou un arrêt du cœur, donc un état de déséquilibre. Les Grecs comparaient le déséquilibre rythmique produit par la syncope à celui produit par la dissonance des sons; il était avant tout pour eux un rapport de nombres peu favorables. Il est peu probable qu'ils aient ressenti la syncope de la même manière que nous, de façon physiologique et comme un déséquilibre d'ordre humain. Des documents sur la rythmopée, plus complets que ceux que nous avons actuellement, pourraient peut-être nous renseigner.

Au Moyen Age, la syncope était un déplacement de la valeur métrique. Le deuxième des trois modes des troubadours que donne Jean Beck (1) est syncopé : ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝄽 𝄽 |. Les compositeurs des xve et xvie siècles les utilisaient fréquemment, mais peut-être sans leur donner la valeur qu'elles ont aujourd'hui. Pour nous, qui avons été sous l'influence de la musique mesurée, la syncope est, au point de vue formel, un déplacement de l'accent métrique; au point de vue musical elle est plutôt un élément rythmique en conflit avec la métrique. Mais, est-ce bien là ce qui importe ? Elle fait partie de la vie rythmique dont elle reflète plusieurs aspects différents. Elle

(1) *La musique des troubadours*, Paris, Laurens, p. 53.

peut rendre la surprise, le comique, la maladresse, la lourdeur, la gêne, la timidité; de même, la violence, la brutalité, la révolte et bien d'autres états d'âme.

Voyons comment on a défini la syncope : J.-J. Rousseau, M. Lussy, Riemann, Dannhauser, L. Donne et A. Gruet, A. de Garaudé et les dictionnaires courants la présentent comme la liaison ou le prolongement d'une note faible sur un temps fort ou d'une partie faible d'un temps sur une partie forte. C'est peu complet. Et encore faut-il admettre l'existence des temps forts et faibles (certains diront temps lourds et légers). Rameau dit qu'il y a syncope « quand la valeur d'une note commence dans un mauvais temps et continue dans le bon » et il ajoute : « qu'elle soit liée ou qu'elle répète », ce qui est plus discutable car, dans ce cas, il n'y a qu'un simple accent rythmique.

Aussi valables que ces définitions puissent paraître, résistent-elles dans la pratique de l'enseignement ? Est-ce par une simple notion que l'élève pourra sentir une syncope et la vivre ? Certes non ! Il faut que, partant d'un mouvement normal (nous restons dans le rythme), il puisse vivre ou imaginer un mouvement qui sorte de la norme établie : on butte contre un obstacle, contre une pierre en marchant; on donne dans la lutte un coup inattendu (syncopes par anticipation); on pose le pied dans le vide, au bord du trottoir (syncope par retard), etc. Il ne s'agit nullement de vouloir transcrire ces phénomènes musicalement; il s'agit seulement de sentir, dans les mouvements réels ou imaginés, la valeur plastique de la syncope. Mais alors on remarquera sans peine la grande ressemblance entre la syncope et le contre-temps. Or, le contre-temps est facile à réaliser d'une façon vivante, puisque nous avons deux mains, dont l'une peut battre à contre-temps sans difficulté et presque sans le savoir. Or, la différence entre les deux est que la syncope prolonge le contre-temps; J.-J. Rousseau disait déjà : « ainsi toute note syncopée est à contre-temps ». C'est le seul chez qui nous ayons trouvé cette remarque qui nous confirme dans notre tendance à présenter la syncope aux élèves comme un contre-temps prolongé.
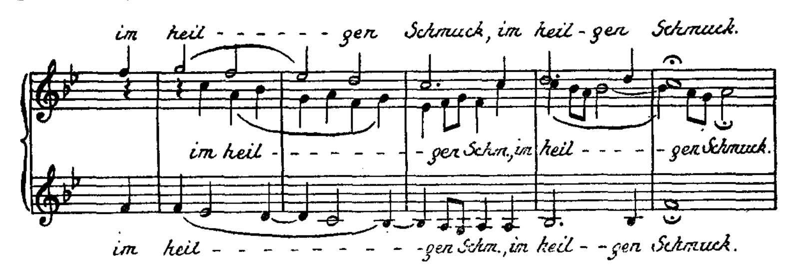
Mais si nous présentons la syncope comme un contre-temps prolongé, accentué ou non, il resterait alors à définir le contre-temps lui-même. Or, le mot le dit : c'est un mouvement qui va à l'encontre du temps normal, soit à contre-temps comme valeur de durée, avec les accents concordant avec les accents métriques, soit à contre-temps comme valeur métrique d'intensité. Pour l'enseignement, le fait de

partir du contre-temps pour enseigner la syncope donne de réels avantages pratiques et artistiques. Chose curieuse, Dannhauser, Rougnon et d'autres, donnent en premier lieu la définition de la syncope, ensuite celle du contre-temps, basant celle-ci sur celle-là : « la syncope est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongé sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps; et plus loin : le contre-temps est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, mais ne se prolongeant pas sur le temps fort ou sur la partie forte du temps suivant » (1). Cette succession des deux définitions, dont la seconde finit sur la négative, n'est pas conforme à la logique et montre qu'il serait plus simple de commencer par définir le contre-temps et d'envisager la syncope comme un contre-temps prolongé.

Il y a plusieurs espèces de syncopes. Des manuels distinguent les syncopes ordinaires ou régulières, où la note liée a la même valeur que la note syncopée; les syncopes brisées ou irrégulières, où la note liée est plus courte ou plus longue que la note syncopée. P. Rougnon distingue aussi la syncope longue, brève ou brévissime selon que la note liée est plus ou moins longue. Mais ce ne sont là que des distinctions formelles sans grande importance. Si, par contre, nous envisageons les syncopes comme des éléments de la vie musicale et que nous les interprétons comme telles, nous nous trouvons en présence de nombreuses syncopes différentes, accentuées ou non, par anticipation ou par retard. A l'orgue les accents n'existent pas, seules comptent la durée et la valeur harmonique. Dans la musique syncopée moderne l'accent métrique reste souvent à sa place normale, alors que dans la musique classique il subit un déplacement. D'ailleurs, la théorie classique, en présentant presque exclusivement la syncope accentuée sur le temps faible, s'occupe en réalité de la syncope pianistique. La syncope chantée est tout autre, puisqu'elle fait mettre l'accent, dans bien des cas, non sur la partie faible mais sur la seconde partie de la syncope, qui tombe sur un temps fort ou une partie forte d'un temps. On a présenté cette syncope comme syncope harmonique, mais elle n'en existe pas moins dans l'ordre du rythme et elle est d'une importance à laquelle les chanteurs de la musique préclassique (où les exemples abondent) et classique ne prêtent pas assez d'attention. Voici un exemple de successions de syncopes de ce genre. Nous

(1) A. DANHAUSER, *Théorie de la musique*, Paris, Lemoine, pp. 92 et 93.

l'empruntons au *Psaume 96* de A. Lotti (1667-1740), à la fin de la première partie :



A l'orgue, ce passage, comme d'ailleurs tout le morceau, perd beaucoup de sa valeur expressive. C'est un type de musique vocale où les syncopes ont leur pleine valeur.

Aussi peut-on dire qu'il y a, du point de vue de l'exécution, trois espèces de syncopes : la syncope harmonique (à l'orgue, à l'harmonium), la syncope mélodique (dans le chant, au violon, etc.) et la syncope rythmique (au piano, aux instruments à percussion, etc.). Toutes trois sont des figures rythmiques où les éléments de durée et d'intensité jouent des rôles différents. Ces distinctions, sans suffire à la variété des syncopes, ont au moins l'avantage d'attirer l'attention sur la nécessité d'interpréter les syncopes dans l'esprit dans lequel elles ont été conçues.

Nous voyons, une fois de plus, à quel point l'analyse formelle est loin de suffire à la connaissance du rythme en particulier et de la musique en général. La théorie doit donner des explications conformes à la vie, sinon elle devient une entrave au développement artistique.

§ 7. La polyrythmie

La polyrythmie est un sujet que peu d'auteurs ont abordé et ils l'ont fait souvent dans un sens plus négatif que positif. L'on doute de l'efficacité artistique de la conduite simultanée de divers rythmes. Dans bien des cas, en effet, le résultat ne concorde pas avec ce que l'auteur en attend; d'autre part, ce que l'on perçoit de la polyrythmie vient souvent davantage des différentes mélodies et des différents timbres que de l'opposition des rythmes eux-mêmes, qui ont une tendance à s'intégrer dans une sensation dynamique unique et cela en vertu de la nature même du rythme. Opposons, une fois

de plus, le rythme à la mélodie et à l'harmonie et comparons-les à la ligne, à la surface et au volume (nous disons volontiers que le rythme est unidimensionnel, la mélodie bidimensionnelle et l'harmonie tridimensionnelle). Nous verrons ainsi que le principe de la simultanéité est le plus naturel et le plus significatif dans l'harmonie et que, par contre, il se trouve le moins accusé dans le domaine du rythme; la polyphonie, qui était à son apogée au XVIe siècle, est surtout de nature mélodique. Mais il faut ajouter qu'une polyphonie exagérée, comme le motet à 40 voix de Tallis : *Spem in alium non habui* va à fin contraire de la bonne polyphonie et que les 40 mouvements différents des voix ne constituent en aucune façon un apport polyrythmique. Dans un certain sens on peut dire que la polyphonie la plus pure, la plus naturellement accessible à l'oreille est celle à deux voix (conversation à deux). A partir de trois voix, la polyphonie tend, presque automatiquement, à l'accord et donc à l'harmonie, qui demande une oreille non seulement sensible, mais intelligente.

Nous savons l'importance de la durée dans le rythme. Or, le « temps musical » est une réalité linéaire à sens unique. Nous ne pouvons vivre, en fait, qu'une seule durée à la fois. Pour avoir de la polyrythmie nous sommes donc forcé de sortir du domaine propre du rythme, qui est durée et dynamisme, et de nous transporter dans le domaine intellectuel, ce qui nous permet de saisir plusieurs rythmes à la fois. Mozart a fait jouer, dans le bal de *Don Juan*, trois orchestres à la fois dans trois mesures différentes : 3/4, 2/4 et 3/8. L'effet rythmique réel est-il en rapport avec le tour de force d'écriture ? Beethoven, dans la *IIIe symphonie*, emploie à un endroit cinq figures rythmiques différentes sans que l'impression rythmique en soit quintuplée.

D'autre part, le fait d'employer simultanément plusieurs mesures n'est pas nécessairement de la polyrythmie, mais de la *polymétrie*. Une fois de plus la confusion entre le rythme et la mesure mène à de sérieuses méprises.

Nous croyons que le rythme le plus pur et le plus efficace réside dans une seule durée. Nous dirons donc qu'il a tout avantage à être seul, à être vécu comme une seule réalité (quoiqu'elle puisse être le résultat de plusieurs parties — concourant au même rythme). Et le fait d'exister seul, n'infirme aucunement ni sa richesse ni sa complexité.

Dès qu'on s'écarte de la notion synthétique de la musique, où le rythme a une place déterminée et caractéristique, on risque de faire de faux raisonnements. Le fait de jouer simultanément différents

rythmes ne prouve aucunement qu'il y ait réellement de la polyrythmie. Nous pensons a la polyrythmie consciente telle que les compositeurs désirent l'employer dans leurs œuvres, c'est-à-dire l'emploi conscient de plusieurs rythmes différents concourant à un effet déterminé.

Il en est autrement avec la polyrythmie inconsciente ou semi-consciente telle que nous la trouvons chez des peuplades primitives ou chez les Orientaux. Certaines peuplades nègres pratiquent un genre de polyrythmie proprement déroutante pour une oreille musicienne occidentale. Danseurs, chanteurs et instrumentistes (percussion) ont souvent un rythme indépendant qui n'est ni anarchique ni irrégulier, et qui produit un ensemble qui dépasse la conscience rythmique individuelle. Chaque rythme isolé est dynamiquement et plastiquement pur et souvent réglé avec une précision et une richesse de détails que seul un mouvement corporel peut engendrer. Chez eux, le rythme est de nature éminemment physique; il est donc très éloigné de la cérébralité dont est souvent entaché le rythme occidental, subordonné à la mesure. Or, la simultanéité consciente est l'apanage de l'intellect. Nous voyons ici à quel point les faits rythmiques et ceux de la simultanéité peuvent être en opposition.

En Chine, aux Indes, à Java, à Bali, on pratique aussi la polyrythmie, mais d'une façon plus consciente. Souvent, cependant, chaque rythmicien — dans un cadre déterminé — improvise à sa guise. L'ensemble est donc aussi livré plus ou moins à l'arbitraire. Le caractère général est assuré par certaines données fixées au départ. Dans les cas où la puissance rythmique est utilisée pour attirer les esprits malfaisants, afin de les maîtriser ensuite, le foisonnement rythmique dépend aussi partiellement de l'arbitraire : « Le bruit des instruments à percussion n'est capable de chasser les mauvais esprits que si le rythme en est très irrégulier et resserré. Car si le rythme était uniforme, les mauvais esprits pourraient s'échapper entre les coups rythmiques, ainsi se sauver et se soustraire au fouettement par les instruments à percussion. Le musicien chinois attire donc d'abord le mauvais esprit par des battements sonores, réguliers et rythmiques de son gong et ensuite l'assomme de coups rythmiques aussi irréguliers que possible (1). » Il en est de même à Bali et dans d'autres contrées.

(1) Polyrythmie exotique, par A. CHERBULIEZ, dans *Premier congrès du rythme*, Genève, 1926, p. 71.

Presque tous les compositeurs modernes ont fait de la polyrythmie et les recherches d'un Strawinsky, d'un Bartók et d'autres ont leur intérêt. Mais cette polyrythmie ne vaut en général que grâce aux mélodies dont elle est l'armature et plus encore grâce aux timbres. Souvent les différents rythmes se résorbent en un seul, parfois plus pauvre que les rythmes séparés. Ainsi les deux formules noire-deux croches et deux croches-noire, donnent ensemble quatre croches. De même plusieurs pièces polyphoniques de J.-S. Bach en arrivent à être, rythmiquement parlant, une suite ininterrompue de doubles croches, qui ont d'ailleurs leur vertu propre d'incantation, mais vont à fin contraire d'une réelle polyrythmie. On lira avec intérêt ce que E. Jaques-Dalcroze a écrit sur la « co-activité de rythmes complètement indépendants » dans *Premier congrès du rythme.*

§ 8. L'interprétation du rythme mesuré

En guise de conclusion au chapitre de la métrique, nous relevons un certain nombre de points qui ont trait à l'interprétation des rythmes.

a) La vie rythmique étant canalisée dans des formules rythmiques et celles-ci englobées dans des mesures, il faut en premier lieu distinguer la mesure des formules rythmiques et celles-ci du rythme vivant, source des formules.

b) Lorsque le rythme est très régulier, il peut concorder avec la mesure. Il faut donc, avant de jouer, se rendre compte de quel genre de rythme il s'agit : rythme régulier, voire rigide, ou rythme musical du phrasé normal, ou encore rythme expressif plus mouvementé, etc.

c) La régularité musicale n'est jamais, à exception près, une régularité physique, mais une régularité psychologique; celle-ci est dépendante du phrasé, même dans des mouvements très réguliers. Il ne faut donc pas confondre le métronome mécanique (Maelzel) avec le métronome de la sensibilité qui seul est musical.

d) Une même formule rythmique peut avoir, éventuellement, diverses interprétations; le tout est de voir, surtout dans la musique expressive, quelle est sa source, son origine.

e) Dans une formule rythmique, les mêmes valeurs de notes écrites peuvent être de durées et d'intensités différentes. La durée des notes est, comme celle du tempo, relative, et trouve sa justification dans la vie.

f) L'exemple d'un maître est le meilleur moyen pour entraîner l'élève; mais, si cette imitation peut mettre l'élève sur la bonne voie, le but est cependant d'entraîner l'élève à prendre un contact direct avec la vie musicale afin qu'il puisse trouver petit à petit en lui-même la clé de l'interprétation. Seule l'interprétation qui part de la vie intérieure est digne d'un musicien. Aussi peut-on, avec profit, compléter l'exemple par l'étude des règles de nuances et d'interprétation, en ayant soin, autant que faire se peut, de rattacher les règles aux lois de la vie. L'être humain et les lois de la nature donnent les grandes lois musicales et donc rythmiques.

g) La technique instrumentale a, dans l'interprétation, une grande importance; les doigts sont irréguliers, les moyens physiques limités. Aussi faut-il avoir toujours en vue la valeur vivante de la musique et il est normal de croire que cette vie peut vivifier la technique et que, dans bien des cas, l'esprit rythmique favorise davantage les résultats techniques que l'habileté manuelle ou digitale.

h) En ce qui concerne les mesures elles-mêmes, c'est une erreur de les considérer uniquement sous l'angle quantitatif. Une mesure à trois temps n'est pas simplement une mesure de deux temps plus un temps. Elle est autre chose, car la mesure considérée sous l'angle du rythme est un élément qualitatif. De même, une formule de trois croches est tout autre chose que celle de deux; la première est, disons, plus féminine, rotatoire; c'est la danse (on tourne); la seconde est plus masculine, avec tout ce que cela comporte de qualités et de défauts propres à l'homme; elle est pendulaire; c'est la marche. De même la mesure à quatre temps n'est pas le double de celle de deux; et cela non seulement parce que, d'après les lois métriques, le troisième temps qui porte un accent est moins fort que le premier, mais parce qu'elle est d'une qualité tout autre; nous pouvons dire, par exemple, que la mesure à quatre temps est narrative alors que celle à deux temps tient de la marche. Somme toute, nous revenons toujours à la même loi : dépasser le physique et le quantitatif au bénéfice du psychologique, du qualitatif.

i) Notons aussi qu'il y a un grand avantage à insister sur la parenté qualitative de certaines formules. Ainsi les formules :

𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 - ♩ ♫ ♩ - ♪♬♪ - ♪♬♬

représentent un même mouvement pris à des vitesses différentes. Tout en changeant de qualité, ces formules ont néanmoins une parenté

réelle et le fait d'exécuter une formule en la vivant, permet de passer facilement de l'une à l'autre, ce qui enlève aux débutants la peur des formules compliquées.

k) Actuellement, en réaction contre le laisser-aller rythmique, le *rubato*, le jeu expressif exagéré, plusieurs interprètes, et non des moindres, tendent à donner à leur jeu une régularité quasi physique qui fait d'autant plus d'effet qu'il s'agit là d'une perfection technique qui n'est pas à la portée de tous. Des acteurs, dans leur discipline, ont montré depuis quelque temps une tendance identique; on se refuse à marquer les accents, soit de hauteur (débit *recto tono*), soit d'intensité; on supprime même les signes de ponctuation; c'est inattendu; cela a de la ligne ! Mais on confond le style, qui est noblesse et profondeur de sentiment, avec la stylisation, qui est forme extérieure. J. Cocteau a dit quelque part : « la stylisation est pour ceux qui n'ont pas de style ». Les musiciens ne vont pas aussi loin que les acteurs; le compositeur a mis, à sa façon, par les cadences parfaites et autres, des virgules, points-virgules et points, et on est obligé d'en tenir compte. C'est particulièrement parmi les instrumentistes que la régularité physique tend à supplanter, chez certains interprètes, l'égalité psychologique, indispensable au style.

Même si l'on n'accepte pas la mesure comme point de départ pour le rythme, il ne faut pas lui refuser des qualités rythmiques là où elle peut les avoir ni là où on peut lui en donner. Comme l'a dit M. Emmanuel : « Il faut savoir révérer le temps fort, l'isochronisme, la carrure elle-même là où ils sont parfaits, parce qu'ils sont bien situés. » Mais disons aussi avec C. M. von Weber : « La mesure ne doit pas être comme une meule de moulin tyrannique qui, tour à tour, marche ou s'arrête. Elle doit être au morceau de musique ce que le pouls est à la vie de l'homme. » Et comme l'interprétation est elle-même un genre de création, comme l'a si bien mis en relief Gisèle Brelet (1), plusieurs interprétations différentes sont possibles. La meilleure sera celle que l'interprète peut vivre profondément afin de faire œuvre de re-création et non pas celle qui correspond à une théorie préconçue qu'il croit juste. La sensibilité éclairée prime la simple raison.

(1) *L'interprétation créatrice*, Paris, P. U. F., 1951.

CHAPITRE III

L'ÉDUCATION RYTHMIQUE

... Le rythme profond de la musique qui trouve sa source dans les régions mytérieuses de la nature, des êtres, de l'âme ... C'est un sens inné, qu'il convient de développer, de nourrir, en puisant en soi-même et au contact des grandes pages de l'art.

(Henri GAGNEBIN.)

Il y a une différence profonde entre l'éducation scientifique qui, basée sur l'observation sensorielle, s'adresse à l'intellect, et l'éducation artistique, où la sensorialité et la sensibilité affective (sensations, émotions, sentiments) prennent une place importante à côté de l'intellect. Les facultés intellectuelles ne peuvent suffire aux disciplines artistiques et, à plus forte raison, à la musique, qui est l'art le plus complet. Ceci est aussi valable pour les éléments constitutifs de la musique comme le rythme. L'intelligence rythmique réside dans une prise de conscience de tous les éléments qui entrent en jeu dans la faculté qu'on désigne par le « don » rythmique.

Prise dans le sens courant, nous pouvons nommer l'intelligence le « contremaître », l'organisateur, qui coordonne les actions sensorielles et s'inspire des données du « grand patron » qui, dans le cas présent, est l'intuition rythmique. Chez l'artiste, le créateur, cette intuition précède toujours l'intelligence. Or, la grande difficulté consiste, sans aucun doute, à faire passer l'enfant du stade inconscient au stade conscient, sans dommage pour les valeurs vitales de l'instinct.

L'éducation artistique est basée surtout sur l'éveil et la culture des sensations vitales et des états affectifs, ce qui pose un grave problème pour les éducateurs. Sont-ils à la hauteur de leur tâche ? Et comment exiger d'eux un enseignement artistique, psychologiquement rationnel, alors qu'ils n'y ont pas été préparés ? Leur idéal de jeunesse a dû souvent capituler devant les exigences de la masse et de la concur-

rence et ils se sont crus obligés d'adopter une attitude superficielle visant surtout les résultats immédiats.

On nous a dit fréquemment : « Que voulez-vous que nous fassions, on nous donne des élèves non doués. » Or, comme pour beaucoup le « don » est encore en quelque sorte un élément providentiel auquel on n'ose pas toucher, comme à un « tabou », et que les examens exigent avant tout une exécution formelle, ils n'ont ni le temps, ni le courage de faire les expériences qui leur feraient comprendre en quoi consiste le « don » et comment on peut l'éveiller et le développer. Ce travail peut paraître ingrat au premier abord, mais il donne par la suite des résultats qui compensent largement l'effort déployé.

On conçoit sans peine le succès de certaines méthodes ou théories simples, voire simplistes. Il est agréable de pouvoir ramener beaucoup d'éléments à un dénominateur commun facile à saisir. Nous avons vu un nombre impressionnant d'auteurs définir le rythme par la durée seule, par l'intensité seule ! On préconise aussi, nous l'avons vu, de ramener tous les rythmes à une seule formule : levé-posé, alors que la nature nous donne tant d'autres cas, ne fût-ce que celui où le rythme comporte trois parties, un début, un milieu et une fin !

Si l'on veut aller au fond des choses, on se rend compte que le sens, l'instinct du rythme — dont on ne peut s'approcher ni par des formules, ni par des spéculations intellectuelles et unilatérales — se trouve étroitement lié aux phénomènes de la vie. Plus large et plus vivant sera notre point de départ, plus naturelles et plus accessibles seront nos explications, plus spontanées aussi nos démonstrations. C'est grâce à une telle attitude que la musique pourra être, dès l'enfance, un sujet de joie, d'émerveillement, un encouragement à la vie, à la réalisation d'un idéal de beauté.

Évidemment, un minimum de formules est nécessaire puisque la musique est aussi une science et qu'elle a besoin de technique. Mais, qu'elle soit une science au service d'un idéal profondément, totalement humain ! Que nos formules trouvent leur justification, leur raison d'être, leur source, dans les phénomènes de la vie et non dans des théories, basées parfois elles-mêmes sur d'autres théories. L'excès de cérébralité dans l'éducation fait de plus en plus perdre contact avec le souffle vivifiant de la vie et a eu des répercussions fâcheuses sur l'éducation rythmique; celle-ci a été littéralement supplantée par la mesure. A-t-on jamais enseigné réellement le rythme ?

Berlioz, dans *A travers chants*, relève le fait que de son temps on n'enseignait pas le rythme au Conservatoire de Paris. Et ailleurs ? Dès la fin du siècle dernier, avec Mathis Lussy, est née une intéressante littérature sur la nature du rythme et sur son enseignement. Après lui, Jaques-Dalcroze a créé tout un mouvement en faveur de la culture rythmique. Mais, dans la pratique, bien des Conservatoires et des écoles de musique en sont restés à l'étude de la mesure.

Des auteurs et même des pédagogues délaissent la pratique du mouvement vivant et s'appuient plus particulièrement sur le principe de l'ordre pour établir la connaissance du rythme. L'ordre, dit-on, est un besoin de l'esprit. Pratiquement, il est un besoin de l'intellect dont il est, d'ailleurs, une des bases essentielles. Aussi, le principe de l'ordre, et par conséquent celui de la mesure, sont-ils la condition première pour l'écriture et la lecture musicales, qui sont des actes intellectuels.

Au point de vue de la pratique du rythme musical, il est moins grave de confondre l'ordre avec la notion de l'ordre que de confondre le mouvement avec la notion du mouvement, car celui-ci touche de plus près à la vie. Il suffit qu'un ordre soit conçu; un mouvement, par contre, doit être vécu. Aussi, ne peut-on placer ces deux éléments sur un pied d'égalité lorsqu'il s'agit de réaliser les rythmes.

Selon les tendances plus intellectuelles ou plus vivantes, on donne plus d'importance, soit à l'ordre, soit au mouvement. Dans l'éducation rythmique il y aura donc deux directions très marquées et presque opposées : celle qui se base sur le mouvement du corps, des bras, des mains, et celle qui se base sur l'intellect, par le moyen du calcul. Il est entendu que nous parlons ici du rythme proprement dit; dès qu'il s'agit de l'étude des mesures, des formes rythmiques, surtout des formes architecturales d'un morceau, l'ordre prendra une importance première.

En général on a relégué l'enseignement vivant aux classes supérieures. Et même là, l'empirisme et l'enseignement par l'exemple priment souvent. L'empirisme comporte, particulièrement chez les grands artistes, une part de logique et de psychologie inconsciente, mais elle ne suffit pas toujours pour guider les élèves avides de connaissance profonde. Quant à l'enseignement par l'exemple, c'est sans conteste le meilleur et le plus synthétique, surtout lorsqu'il s'adresse de la part du professeur à un élève qui est dans sa ligne. Mais là aussi, l'étendue des connaissances humaines de l'artiste-

professeur peut utilement compléter l'enseignement pratique, particulièrement à une époque comme la nôtre, où tant de tendances différentes se font jour.

L'enseignement « sur mesure » existe, même en musique. Dans l'enseignement des arts plastiques il est plus rare que dans la musique, où la technique prend une importance si grande. L'enseignement « en série » convient à la masse. Et ceux qui le pratiquent se justifient en disant que les tempéraments forts émergeront d'eux-mêmes. C'est vrai ! Mais combien d'autres, moins forts, ont sombré; et que d'élèves ont souffert de sentir en eux de mystérieuses latences et des possibilités enchaînées. Aussi croyons-nous qu'il vaut mieux que les pédagogues suivent malhabilement des principes justes plutôt que des principes faux avec habileté.

§ 1. Le rythme dans l'enseignement préparatoire de la musique

La pratique de l'éducation rythmique peut donner des clartés et des certitudes que les dissertations et l'étude livresque ne peuvent pas donner. Encore faut-il que cette éducation comprenne non seulement l'entraînement d'élèves particuliers ou de groupes dans les écoles de musique ou dans les conservatoires, mais aussi, et surtout, l'éducation des débutants de tout âge et particulièrement des tout-petits, c'est-à-dire, des enfants à partir de 3 et 4 ans. Il faut aller jusqu'aux racines, jusqu'au *rythme naissant* pour en découvrir l'essence, les caractéristiques.

Le rythme naturel est donné à tout être humain. Il ne s'enseigne pas, il se révèle. Il est donc instinctif. L'enfant marche, court, saute, frappe des mains, lance la balle selon les lois de la nature. La difficulté consiste à éveiller la conscience rythmique, nous le redisons, sans porter atteinte à l'élan primesautier qui agit en accord avec les lois naturelles du mouvement. Il faut donc partir du mouvement naturel, de l'action juste, pour éduquer l'instinct rythmique de l'enfant. Ce n'est pas une tâche aisée pour ceux qui n'ont que de vagues notions du rythme vivant; elle devient impossible pour ceux qui partent de notions erronées comme, par exemple : le rythme est l'ordre ou l'intelligence, la durée, l'accent, etc.

Il faut que l'enfant agisse en toute pureté d'action, sans l'intrusion inopportune de l'intellect, que ce soit par imitation ou en partant de son propre mouvement. Ce sont les expériences faites dans l'ordre de

l'instinct rythmique qui doivent meubler l'imagination motrice de l'enfant. Cette imagination, nous le répétons, doit être basée avant tout sur le mouvement vécu et non pas sur la notion d'ordonnance. C'est pourquoi il ne faut pas partir de la mesure, mais bien — sans confondre les deux ordres de choses — du mouvement régulier naturel, corporel, soit de la marche, soit du balancement du corps ou des bras, soit des mouvements des mains.

L'enfant est encore, par rapport à l'art, dans un état syncrétique. Potentiellement il est riche de toutes les possibilités rythmiques unies à la totalité musicale. C'est pourquoi on peut non seulement développer en lui le sentiment synthétique de la musique, mais encore éveiller en lui les facultés créatrices. Tous les enfants ne sont pas aptes à la création rythmique intéressante et personnelle, mais tous peuvent, sous la conduite du pédagogue, arriver un jour à créer des rythmes authentiques, jaillis directement de la propulsion vitale.

Lorsqu'un enfant manque de rythme il faut faire appel au mouvement physique. Une santé déficiente peut faire obstacle à l'épanouissement de l'instinct rythmique; cependant, la pratique nous a montré qu'il faut, dans bien des cas, en chercher la cause dans une intrusion de l'intellect, qui entrave les mouvements. Le cerveau prend déjà la direction; il veut ordonner et ordonne dans le vide, alors que, partant du mouvement naturel, les choses s'ordonnent d'elles-mêmes.

Par des leçons intéressantes on arrive à stimuler la volonté de l'enfant, qui se manifeste dans l'action et donne même la prénotion du rythme. Nous savons qu'il existe des relations profondes entre le rythme et la volonté. C'est d'ailleurs grâce à ces relations que l'éducation rythmique peut influencer le tempérament de l'enfant.

Il est difficile de déterminer à quel moment et comment les mouvements et les valeurs rythmiques doivent être rendus conscients. Certains enfants précoces veulent comprendre et savoir. Ce besoin doit être satisfait; le tout est de le faire avec doigté en se méfiant de l'intrusion prématurée de l'intellect, qui risque d'inhiber l'action naturelle.

Au début, nous l'avons vu, quand l'enfant compte instinctivement le nombre de coups d'un rythme musical, il ne tient compte que des impacts sonores à l'exclusion des silences et des valeurs relatives des sons ou des coups. Il ne réalise que le rythme arithmétique des frappés. Ainsi, les formules : ♩ ♩ ♩ ‖ ♫ ♩ ‖ 𝅗𝅥 ♫ ‖ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 etc.

donnent invariablement le chiffre 3. C'est un aspect intellectuel qui déforme la réalité. Aussi est-il prudent de ne laisser compter qu'au moment où, par une pratique judicieuse, l'instinct rythmique fonctionne normalement, ce qui est facile à obtenir, même avec les petits.

Des pédagogues ont préconisé une terminologie spéciale destinée à faciliter la prise de conscience des rythmes mesurés : langage des durées de J.J. Rousseau et de la méthode Galin-Paris-Chevé, mots-clés (*Merkwörter* de certains pédagogues allemands), etc. L'aide de mots peut être utile; elle est même indispensable avec les anormaux ou les retardés; mais l'idéal, à notre sens, est de baser la conscience des valeurs rythmiques sur le mouvement corporel (battue des mesures en particulier). Dans notre livre *La préparation musicale des tout-petits*, cité plus haut, nous avons traité en détail de la préparation rythmique des enfants; nous y renvoyons le lecteur. Nous y avons traité aussi du danger des associations néfastes ou pour le moins encombrantes dont on peut aisément se passer lorsque l'éducation rythmique est basée sur le mouvement.

Le XXe siècle a été fécond en recherches et méthodes concernant l'éducation rythmique des petits et des tout-petits. Nous ne mentionnerons que quelques faits et quelques noms saillants. Citons d'abord la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze connue dans le monde entier. Vu l'importance de cette rythmique et les controverses qu'elle a suscitées, nous lui consacrerons plus loin un paragraphe spécial. Ayant suivi à l'Institut Jaques-Dalcroze un cours (obligatoire pour les études au Conservatoire) et ayant eu, pour des leçons particulières, plusieurs élèves ayant travaillé à l'Institut, nous croyons être à même de donner une appréciation valable de la méthode. (Nous avons fait aussi, entre autres, à Paris, de la gymnastique grecque avec Raymond Duncan et avons fréquenté — étant sur place — les danseurs nègres à l'exposition coloniale de Marseille en 1922). On donne à l'Institut Jaques-Dalcroze des cours de rythmique pour les tout-petits, cours qui ont un succès mérité. Certains élèves de Jaques-Dalcroze ont créé des cours pour sourds-muets (entre autres Mlle Scheiblauer, à Zürich) qui sont révélateurs pour la valeur du mouvement (et la vibration du son) dans l'éducation. M. Longueras a créé, à Barcelone, des cours de rythmique pour aveugles.

La Méthode Montessori (mentionnons les efforts de Mlle Macheroni) donne, malheureusement, très peu de chose pour l'éducation

musicale, et l'éducation rythmique (point de départ : marcher sur un ruban blanc tendu sur le sol) n'y a qu'une place restreinte, faute de principes musicaux bien établis. Celle du Dr Decroly, en Belgique, a inspiré les éducateurs E. et R. Cremers; le sens rythmique y est lié au langage : « La manière de faire suivre les syllabes fortes et faibles produit le rythme (1). » On lira aussi avec intérêt les livres de M. Chevais (2). R. Schoch dans *Musikerziehung durch die Schule* (p. 51) part, dans l'éducation du rythme musical, du mouvement des mains, auquel nous donnons aussi nous-mêmes une grande importance. Citons encore Fritz Jöde (3), et Walter Howard (4) qui ont fait des observations pénétrantes sur le rythme chez les tout-petits. Nombreux sont les ouvrages qui touchent actuellement ce sujet, complètement ignoré avant le XXe siècle.

§ 2. Le rythme dans l'enseignement du solfège et de l'instrument

Dans l'histoire du rythme nous constatons des analogies avec d'autres domaines du point de vue de l'évolution de la conscience. On commence par vivre le rythme instinctivement; ensuite on cherche à en prendre possession intellectuellement; on dissèque les phénomènes, on les analyse, on les canalise pour les insérer dans des formules et, sans s'en rendre compte, on déforme parfois la réalité. Au lieu de respecter la vie et de lui adjoindre des formules, on finit par partir des formules en leur insufflant de la vie après coup. Ce qui est faux pour le compositeur et pour l'enseignement est, par contre, naturel pour le lecteur qui déchiffre; ici la formule est l'intermédiaire indispensable entre la pensée du créateur et l'interprète.

Aussi avons-nous opposé, en son temps, l'une à l'autre, les deux définitions : « Le rythme est le mouvement ordonné » et « le rythme est l'ordonnance du mouvement ». La première nous engage à partir de la vie; la seconde risque fort de nous centrer sur les formules, sur la science du rythme et, de ce fait même, de remplacer l'étude du

(1) *L'enseignement musical selon la méthode Decroly*, Bruxelles, Lamartin, 1924, p. 37.

(2) *Éducation musicale de l'enfance, Avant le solfège, Abécédaire musical*, Paris, Leduc.

(3) *Kind und Musik, Musik und Erziehung*, Berlin, Kallmeyer, 1932.

(4) *La musique et l'enfant*, Paris, P. U. F., 1952.

rythme par celle de la mesure. L'étude du rythme n'exclut pas celle de la mesure, elle l'englobe mais la dépasse par son potentiel de vie, physique et affective.

Mesure

Arrêtons-nous un instant à l'étude de la mesure, indispensable dans les leçons de solfège. Nous avons relevé le danger de la baser exclusivement sur le calcul métrique, et bien des auteurs ont insisté sur ce point. Walter Howard, entre autres, a dépisté avec sagacité les faiblesses des systèmes basés sur le calcul ou sur l'usage de mots ou de syllabes (1). Il est incontestablement plus judicieux, plus psychologique, de baser l'étude des mesures sur le mouvement, instinctif d'abord, consciemment ressenti ensuite et finalement contrôlé par un système précis, cérébral, abstrait, indispensable à l'écriture et à la lecture.

Il faut débuter par l'action. L'élève doit se demander en premier lieu : « Comment suis-je en train de me mouvoir ? » et non pas : « Comment dois-je me mouvoir ? » Cela oppose évidemment la réflexion à l'action. Nous avons connu bien des adultes qui, au premier abord, n'ont pu faire cette dissociation; ce qui nous a incité à chercher des procédés pédagogiques qui permettent l'évaluation exacte des mouvements exécutés.

Actuellement, la plupart des pédagogues sont convaincus qu'il faut battre la mesure dans les leçons de solfège; non seulement parce qu'il est indispensable à un chef d'orchestre ou à un directeur de chœur de pouvoir battre la mesure, mais aussi parce que le mouvement du bras permet de répartir avec précision les valeurs rythmiques entre les divers temps, ce qui est indispensable pour l'écriture. Ce qu'on ignore par contre, encore assez souvent, c'est que le battement de la mesure est un des meilleurs moyens pour nourrir l'imagination motrice, indispensable à la sensation de l'écoulement du temps. L'élève doit arriver à la fois à sentir la valeur de cet écoulement et à en prendre conscience cérébralement pour le transcrire en formules.

Nous avons vu au chapitre II, Ire Partie : Mouvement-temps-espace, que c'est grâce aux mouvements physiologiques que nous pouvons prendre conscience du temps. Ce n'est pas par la réflexion.

(1) *Auf dem Wege zur Musik, II Rhythmik, Metrik, Ton- und Stillehre,* Berlin, Simrock, 1918.

Nous avons beau nous concentrer sur la valeur concrète, par exemple, d'une minute; plus nous nous concentrons, plus longue va nous paraître la minute. Et si nous comptons les secondes : « une, deux, trois, etc. », ce n'est pas le calcul qui nous donne la sensation de la durée, mais les espaces entre les nombres et la durée de l'émission; si les mots s'enchaînent rapidement, il faut chercher le support de la sensation dans le mouvement des lèvres et des muscles phonateurs. Nous sommes d'accord avec P. Souriau lorsqu'il dit : « L'esprit par lui-même n'a aucune notion de la durée (1). » D'après lui il faut avoir recours à la durée d'une contraction musculaire. Par l'affectivité nous n'arrivons pas non plus à saisir le temps. Il faut donc chercher la solution dans les éléments moteurs. On ne peut avoir une bonne oreille sans imagination sonore; de même ne peut-on avoir le sens réel du rythme sans imagination motrice.

La mesure n'est cependant pas uniquement une question de mensuration du temps. Elle n'est pas nécessairement que quantitative; elle peut être aussi qualitative. Chaque mesure a un caractère, ou du moins, peut l'avoir. Le Deux et le Trois de notre système métrique représentent des valeurs à la fois quantitatives et qualitatives. Pour faire toucher du doigt la différence qualitative entre les deux, nous demandons, entre autre, aux élèves, de relier rapidement et successivement deux, puis trois points marqués au tableau. Invariablement le mouvement entre les deux points devient pendulaire, rectiligne, celui entre les trois points devient circulaire. Le premier évoque la force, la rigidité, le masculin; le second, la grâce, la souplesse, le féminin.

Pour prendre conscience des valeurs rythmiques musicales, en partant du mouvement, nous préconisons :

1° De battre le *tempo*, élément essentiel et primordial, autant du point de vue qualitatif que quantitatif, puisque le tempo donne le caractère général; c'est l'unité de départ;

2° De sentir à quel moment vient le *premier temps*, grâce à la sensation du temps « fort » ou à la longueur de la phrase ou des éléments de la phrase; cela nous donne le nombre de temps déterminant la *mesure*; c'est l'unité supérieure, plus grande que le tempo;

3° De battre de la main la *subdivision du temps* (subdivision binaire et ternaire qu'on bat instinctivement sans difficulté) et d'en évaluer la nature; c'est l'unité inférieure, plus petite que le tempo.

(1) *L'esthétique du mouvement*, Paris, Alcan, 1919, p. 55.

Ainsi on peut déterminer facilement la nature et le chiffrage, non seulement des mesures courantes, mais encore des mesures inattendues et des alternances de mesures. Il n'y a qu'à bien écouter sans parti pris et exécuter les mouvements avant de juger cérébralement.

Chez les élèves doués d'une imagination motrice très forte et qui ont bénéficié étant jeunes d'un milieu musical, les différentes évaluations se font souvent simultanément sans faire de mouvements visibles. Comme, autrefois, seuls les élèves doués pratiquaient l'art musical, la pédagogie se révélait souvent superflue. Il n'en est plus de même actuellement. L'éducation musicale a pris une grande importance. On a compris la valeur de la musique au point de vue humain, et l'on essaie de rendre l'éducation musicale accessible à tout enfant.

Nous tenons aussi à insister, dans le battement de la mesure, sur la valeur du premier temps et du dernier, considéré comme préparation au premier. C'est ainsi que dès le début de l'étude des mesures, nous faisons battre des mesures alternées de 2 à 7 temps en annonçant le nombre de battements de la mesure (3, 5, 2, 7) au fur et à mesure de l'exécution, demandant aux élèves de faire uniquement la levée et le premier temps; les autres temps étant marqués par de petits mouvements de la main. Nous avons lu, dernièrement, dans *Anecdotes et souvenirs* de Richard Strauss que le célèbre chef d'orchestre voit la mesure sous le même angle.

L'enseignement instrumental

Bien des élèves pratiquent un instrument et ne reçoivent l'enseignement théorique des mesures qu'au fur et à mesure de leur besoins. Mais de quelle nature est cet enseignement ? Il se base souvent uniquement sur l'empirisme et l'imitation. Certains élèves du degré secondaire n'ont encore aucune notion claire des mesures, ce qui finit par les handicaper sérieusement dans les examens où le déchiffrage est obligatoire.

La plupart des professeurs des classes élémentaires et autres, désireux d'enseigner les mesures, font compter les élèves : « un et deux et trois et quatre et », ce qui faisait dire à une enfant à qui on demandait dans quelle mesure était écrit le morceau : « C'est dans la mesure à *trois-et.* » Il est bien entendu que l'élève doit pouvoir compter, mais il arrive que le calcul se fasse complètement à vide. Or, il fau

que l'élève acquière le *sens* du rythme, qui est tout autre chose que le calcul métrique, et qui est le sens des valeurs agogiques, dynamiques, plastiques, sans quoi il fera toujours des erreurs et ne sera pas soutenu par les lois vitales inhérentes à la musique. Rappelons aussi, en passant, que beaucoup de professeurs de piano, parmi les plus réputés, donnent actuellement une importance très grande aux mouvements des bras, voire du corps entier, à la relaxation nécessaire au mouvement naturel. Toute une pédagogie nouvelle est née, basée sur le sens du mouvement, sur une conception du rythme plus physiologique que par le passé.

La mémoire rythmique

La mémoire rythmique est complexe car elle tient de la complexité même du rythme. Or, nous avons vu que le rythme peut être physiologique, affectif ou mental. Il y aura donc une mémoire du mouvement vivant du rythme, celle qui fait qu'un enfant, sans connaissance aucune, frappe dans ses mains un rythme joué au piano. La nature de cette mémoire tient de la vie même, du sens du mouvement, de l'imagination motrice. C'est la vraie mémoire rythmique. Elle peut être renforcée par la valeur affective, expressive du rythme; mais ici nous nous éloignons déjà de la nature première du rythme. Elle peut être renforcée également par la connaissance rythmique. Cette mémoire mentale se greffe sur les deux autres et nous donne la possibilité d'écrire les rythmes. Mais il est bien entendu que certains rythmes ne peuvent pas se fixer dans une formule précise, ce qui fait toucher du doigt, une fois de plus, la nature réelle du rythme.

Dans son livre *L'éducation de la mémoire musicale*, L. Lambotte écrit à propos de la mémoire rythmique : « Il y a peu à dire de la mémoire rythmique après tout ce que nous avons envisagé de la mémoire auditive à laquelle elle est apparentée » (p. 83). Nous regrettons beaucoup que l'auteur n'ait pas entrevu l'importance de l'imagination motrice, clé de la mémoire rythmique, par quoi la mémoire rythmique se révèle être d'un tout autre ordre que la mémoire auditive. Mettant l'accent, pour l'étude pratique des mesures, sur le chiffrage rythmique, l'auteur risque d'induire ses lecteurs en erreur. Heureusement que, d'autre part, l'auteur insiste sur le sens de la « continuité » dans la mesure, sur l'accord avec les fonctions physiologiques, sur la nécessité de la mesure battue et figurée; ainsi les choses se mettent à leur juste place.

La rééducation rythmique

Nous savons à quel point l'apport des cas spéciaux, voire des anormaux, a été précieux et parfois déterminant dans la psychologie moderne pour l'étude des fonctions premières de l'être humain. Rappelons, en ce qui concerne les fonctions auditives, le « sauvage d'Aveyron » étudié par Itard. De même pour le rythme, l'éducation d'enfants ou d'adultes soi-disant arythmiques est du plus haut intérêt.

Dans bien des cas, il s'agit en réalité non pas d'éducation, mais de rééducation, l'enfant ou le musicien étant « mal parti ». Dans ce domaine, nous pouvons constater les effets néfastes d'une fausse orientation ou d'un faux pli que l'élève a pris lui-même, soit par une interprétation erronée du problème, soit par une inhibition, naturelle ou provoquée par l'attitude du professeur. Ces cas nous donnent, sur la nature du rythme, des indications que l'élève qui s'est développé selon les normes, ne peut nous donner. Les difficultés que nous rencontrons au cours du redressement d'un faux processus nous engagent à approfondir le problème, à en constater des côtés ignorés qui ne se révèlent pas dans l'étude superficielle et théorique de la nature du rythme.

Sans dénier la valeur de l'intelligence spéculative, nous croyons pouvoir dire qu'un sujet, comme celui du rythme musical, demande une pratique artistique et pédagogique approfondie, sans quoi on risque de confondre des éléments spécifiquement différents tels que le rythme, la rythmique et la métrique. L'étude abstraite a sa raison d'être, particulièrement lorsqu'il s'agit d'établir la synthèse « musicale-humaine », voire « musicale-humaine-cosmique »; mais que ferait le philosophe ou le psychologue sans l'apport de l'expérience pratique ? Et ces expériences, pour être complètes, devraient comporter un travail avec des élèves normalement doués (et celà dès le premier âge, préscolaire), avec des sujets arythmiques ou supposés tels, ainsi qu'avec des sujets ayant eu une éducation faussée.

A notre époque, plus qu'à d'autres, on s'est occupé d'éducation rythmique. Ces préoccupations sont un signe des temps; nous sommes arrivés à un tournant de l'évolution. Différentes voies nous sont proposées pour l'éducation rythmique, menant dans des sens très divers, voire opposés. Nous étant spécialisé, depuis plus de vingt ans, dans la rééducation, nous avons été, plus que d'autres, tenaillé par le désir de voir clair et il nous a été donné, par les nom-

breux cas qui se sont présentés, de voir de nombreuses erreurs pédagogiques commises et de trouver les moyens pour remettre les élèves dans la bonne voie. Dans certains cas il a suffi de quelques leçons, voire d'une seule indication; dans d'autres, une lente rééducation pouvait seule combattre des idées et des habitudes erronées et fortement enracinées.

Disons, à la décharge des professeurs, que beaucoup de livres traitant du rythme manquent de bases artistiques et psychologiques. Souvent l'aspect scientifique et cérébral a déformé et rétréci le problème du rythme, le limitant artificiellement et de parti pris par une théorie philosophique ou scientifique préçoncue. Parti sur de fausses bases, le professeur induit inconsciemment l'élève en erreur là où lui-même, à l'abri de son « don » et de son activité musicale, pouvait ne pas être atteint par les théories. Dans bien des cas, les déviations sont à mettre sur le compte de la nature propre de l'élève.

§ 3. L'ENSEIGNEMENT DU RYTHME DANS LES CLASSES SUPÉRIEURES

Nous envisageons l'éducation rythmique, *grosso modo*, en trois stades. Le premier concernant les tout-petits et les petits, centré sur l'éveil et le développement de l'instinct rythmique sous forme de chansons, de mouvements et d'exercices rythmiques avec les mains ou avec des instruments à percussion (petits bâtonnets, etc., voir notre *Préparation musicale des tout-petits*, p. 87 et suivantes). Le second, où les élèves prennent conscience du rythme, et surtout de la mesure en vue de l'écriture et de la lecture ainsi que du jeu instrumental. Cette période est souvent néfaste au développement de l'instinct rythmique par la prise de conscience intellectuelle, qui entrave sa spontanéité. La troisième où, selon la loi normale de l'évolution, l'élève acquiert la maîtrise du rythme.

C'est dans cette période que devrait avoir lieu un enseignement supérieur du rythme : Étude de la nature du rythme, des sources d'inspiration rythmique, analyse des œuvres des maîtres au point de vue de l'expression de la vie (tel qu'on devrait le faire aussi pour les intervalles et les accords), non seulement d'une façon synthétique en recourant à des métaphores poétiques et suggestives, mais aussi de façon analytique. En étudiant la nature des matériaux rythmiques (comme des auteurs l'ont fait aussi au point de vue du son), on peut vivifier l'enseignement. Le rythme, plus que les autres éléments,

confère à l'œuvre son style, sa personnalité. En écoutant du Bach, du Beethoven, du Mozart, on devrait pouvoir saisir la nature caractéristique de leur rythme propre et sentir ce qui les distingue les uns des autres.

Dans ce domaine aussi on a recours à l'empirisme, à l'imitation qui, par la diffusion des disques, peut facilement devenir abusive. L'idéal serait que le professeur puisse contribuer au développement de la personnalité de l'élève. C'est évidemment beaucoup plus difficile à réaliser dans la musique que dans les arts plastiques, à cause du système métrique, rigide, qui emprisonne le rythme musical; et aussi à cause de la nature si mystérieusement profonde de la musique qui touche le tréfonds humain, quasi inaccessible à la raison.

Le problème du rythme mérite particulièrement notre attention. Il s'agit de mouvements sonores harmonieux, équilibrés à la fois dans le domaine de la durée, de l'intensité et de la plastique. C'est par cela que l'œuvre inspirée dépasse l'œuvre construite; elle comporte une construction qu'on peut analyser et imiter; mais elle n'a pas été faite par le moyen de cette construction. Y a-t-il deux chefs-d'œuvre qui aient exactement la même forme ?

Beaucoup de soi-disant grandes œuvres, symphonies ou autres, manquent de sens plastique, comme c'est le cas avec bien des constructions architecturales (monuments) qui sont dénuées de plastique architecturale. Que d'œuvres où l'assemblage ou bien la construction des parties reliées matériellement sont dépourvues de liens organiques !

Nous sommes persuadé qu'un enseignement vivant — et non seulement formel — du rythme à tous les degrés de l'éducation pourrait favoriser la compréhension des œuvres, ainsi que de la création musicale; compréhension d'autant plus nécessaire à l'heure actuelle, qu'il règne une confusion des valeurs dans tous les domaines, artistique, philosophique et religieux.

§ 4. La « rythmique » Jaques-Dalcroze

Le nom de Jaques-Dalcroze, après celui de Mathis Lussy, dont il fut le disciple, est lié à la culture rythmique. De nombreux professeurs diffusent son enseignement dans la plupart des pays. Beaucoup de pédagogues se sont inspirés de ses travaux. Des artistes, surtout dans le monde de la danse, ont attaqué, souvent à tort, sa

méthode de gymnastique rythmique qui, dans l'esprit de son créateur, n'a jamais été destinée à remplacer la danse.

En quoi consiste l'œuvre rythmique de Jaques-Dalcroze ? Chansonnier de génie, compositeur, c'est en tant que professeur d'harmonie et de solfège au Conservatoire de Genève (à partir de 1892) que M. Jaques s'aperçut des déficiences auditives des élèves, ce qui donna naissance à une méthode de « solfège supérieur » basée sur le développement auditif et sur l'étude du phrasé et des nuances. Jaques-Dalcroze, si vivant, si spontanément rythmique dans ses chansons, ses œuvres et ses numéros de solfège, souffrit bientôt du manque de rythme chez les élèves. Notons, en passant, que le Conservatoire libre de Genève, qui avait été fondé pour propager la culture musicale dans tous les milieux, admettait sans distinction tous les élèves qui se présentaient pour suivre des cours.

C'est à une représentation de chansons enfantines, à la Salle de la Réformation à Genève, qu'est né le germe de la méthode de gymnastique rythmique. Jaques-Dalcroze a écrit dans un article paru dans le *Journal de Genève*, en 1941 : « Voyant la peine qu'avaient les enfants à se mouvoir dans l'espace avec aisance... je décidai de résoudre le problème, ... les nombreuses expériences... me révélaient l'importance énorme que l'étude des rythmes musicaux... exerçait sur l'harmonisation des deux pôles de notre être. » Ce n'est cependant pas du jour au lendemain que la gymnastique rythmique a trouvé sa voie. Comme le dit son auteur : « Il m'a fallu passer par de nombreuses étapes, errer de tous les côtés, traverser des routes peu frayées, m'égarer dans des taillis, escalader des cîmes pour retomber dans des ravins obscurs, passer par bien des angoisses, me heurter à bien des difficultés (1). »

Quel était le but de la méthode ? : « L'éducation doit, soit dans le domaine particulier de la musique, soit dans celui de la vie affective, s'occuper des rythmes de l'être humain, favoriser chez l'enfant la liberté de ses actions musculaires et nerveuses, l'aider à triompher des résistances et des inhibitions et harmoniser ses fonctions corporelles avec celles de la pensée. Tel est le but que je perçois très nettement aujourd'hui et auquel m'ont conduit mes expériences (2). »

Il s'agit donc avant tout d'une méthode de culture humaine,

(1) Revue *Le rythme*, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, n° 39, juin 1935.
(2) Revue *Le rythme, op. cit.*

d'un *moyen* et non pas d'un *but*, qui de par son universalité (le rythme est partout), touche au corps, aux émotions et à la pensée humaines, à la musique et aux autres arts. Il s'agit donc d'un système « ouvert » et non « fermé » qui, tout en offrant de nombreuses possibilités, peut donner lieu à des applications erronées. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il prête le flanc à des critiques. Jaques-Dalcroze n'a pas prétendu que sa méthode rythmique était une méthode de musique (elle se sert de la musique), ni une méthode de danse (quoiqu'elle touche intimement à la danse). Bien des critiques tombent donc à faux, comme celle de Levinson, le critique français, lorsqu'il écrit : « Tous les genres sont bons en fait de danse, sauf le genre rythmique... le seul genre vide de tout principe vital, ... c'est celui qui consiste à illustrer un texte musical par un petit nombre de gestes et de pas : « marchant les notes », battant la mesure, marquant le rythme sur les planches d'un plateau (*Candide*, 1931). »

Il n'est pas question de danse; cela n'a jamais été l'intention de M. Jaques. Il se peut que, débordé par les événements, par l'expansion imprévue des principes de base, M. Jaques ait cru à des possibilités dans le domaine de la danse, mais il n'a pas confondu, pour autant, la danse avec la rythmique. En 1919, Jaques-Dalcroze établit déjà la différence entre la rythmique et la danse : « La rythmique a pour but la représentation corporelle des valeurs musicales, à l'aide de recherches particulières tendant à rassembler en nous-mêmes les éléments nécessaires à cette figuration. Celle-ci n'est que l'extériorisation spontanée d'attitudes intérieures dictées par les sentiments mêmes qui animent la musique. Si l'expression de ces sentiments n'a pas une action directe sur nos facultés sensorielles et qu'il ne s'établisse pas un mouvement de rapprochement entre les rythmes sonores et nos rythmes corporels, entre leur force expulsive et notre sensibilité, notre extériorisation plastique deviendra une simple imitation. C'est ce qui différencie la rythmique de tous les systèmes de callisthénie, de gymnastique harmonique et de danse (1). »

Quant au fait de « marcher les notes », cela risque évidemment de fausser la conception du rythme musical et du rythme plastique. Il faut mettre les choses au point : Le rythme saltatoire est autre chose que le rythme sonore produit par l'attouchement des pieds au sol car, dans le rythme plastique, le moment de l'effort est en général sur

(1) *Le rythme, la musique et l'éducation, op. cit.*

l'élan et non sur la retombée. D'ailleurs, d'autres erreurs se sont glissées dans la rythmique Jaques-Dalcroze, car le système étant « ouvert », les professeurs pouvaient faire, souvent à faux, preuve d'initiative. Plusieurs jeunes professeurs ont perdu de vue certaines données essentielles de la méthode qui sont et restent toujours valables : le bienfait du mouvement corporel pour le développement de l'instinct rythmique, la recherche du mouvement naturel, la valeur profondément humaine de la culture rythmique. Le cérébralisme, l'amour de la systématisation qui donne, pour les auditions et les représentations, des avantages spectaculaires, ont aussi produit des déviations, parfois même chez Jaques-Dalcroze, toujours à l'affût de trouvailles.

Mais ce qui demeure, c'est l'élan merveilleux donné à Genève et ailleurs par cette nature débordante, aimante, artiste, humaine, qu'était M. Jaques. Il a été un novateur, il a lutté avec ardeur contre des erreurs, contre la stérilisation de l'enseignement musical. Son système n'a pas pu être parfait d'emblée, à une époque où tout était à faire au point de vue du développement auditif et rythmique. Aussi pour conclure, à propos de la rythmique de Jaques-Dalcroze, nous souscrirons à ce jugement d'Ernest Ansermet : « Et l'on peut dire que lorsqu'elle a réveillé en nous la richesse endormie du sens rythmique musculaire, nous appelant à une vie terrestre plus belle, plus saine et plus harmonieuse, elle a accompli sa mission — une mission qui suffirait assurément à sa justification et à sa gloire (1). »

La gymnastique rythmique Jaques-Dalcroze a-t-elle eu des antécédents ? Plus ou moins. Avant Jaques certains musiciens avaient déjà entrevu l'aide qu'apporte la musique dans les mouvements de gymnastique. Nous possédons des manuscrits de H. de Senger, auteur de la *Fête des vignerons* de Vevey de 1889 qui notait, séance tenante, des improvisations que Julius Schroeter faisait dans ses leçons de gymnastique rythmique à Genève. La musique a d'ailleurs toujours été liée au mouvement. Ce que Jaques-Dalcroze a apporté dans ce domaine est, avant tout, d'ordre éducatif : d'une part au point de vue de la musique et du rythme, d'autre part au point de vue du développement humain général.

(1) Art. La rythmique, dans la revue *Formes et couleurs*, 1948, nº 4.

§ 5. L'EURYTHMIE

Mentionnons aussi l'existence, dans les milieux spiritualistes, de disciplines du mouvement tels que la paneurythmie, la théorythmie, l'eurythmie. Cette dernière prend une place à part dans l'art du mouvement. Son auteur Rudolph Steiner et ses adeptes considèrent même l'eurythmie comme un art nouveau. Cet art touche à un aspect du rythme qui n'a pas été abordé dans notre ouvrage. Nous tâcherons d'exposer, en quelques mots, le point de vue de R. Steiner qui va, dans un sens, à l'encontre de l'idée courante de l'irréductibilité entre le son et le rythme. Il envisage les relations directes entre le mouvement humain et le son envisagés sous un angle particulier : Les réactions intérieures de la partie dynamique de l'être humain, à l'écoute de sons musicaux ou parlés, sont reproduites par des mouvements de gestes, d'attitudes corporelles, surtout par ceux des bras. Mais citons plutôt Simonne Rihouët : « L'eurythmie monte de l'organisme humain comme du gosier s'élèvent le chant et le langage — mais d'une façon plus consciente. » Elle est donc : « la forme visible des sonorités du langage et de la musique ». « La source que l'eurythmie découvre dans la nature même de l'homme, c'est une sorte de langage muet qui peut être confié aux membres du danseur ou aux évolutions d'un groupe dans l'espace. » L'eurythmie est avant tout basée sur le langage : « les voyelles s'expriment par un état, les consonnes par un mouvement »; « chaque consonne est comme une force de la nature emprisonnée en nous »; « on retourne par l'Eurythmie vers l'élément du langage qui est commun à toutes les langues » (1).

L'eurythmie musicale (2) née vers 1924, comme l'eurythmie poétique, née en 1912, est basée sur les mouvements invisibles qui sont à l'origine de l'expression musicale : « Une grande partie de l'expérience musicale provient des mouvements qui se dessinent en nous sans pouvoir s'exprimer, retenus, comprimés intérieurement et nourrissant de leur élan refoulé la puissance de la suggestion musicale. » « L'eurythmie musicale repose sur la même base que l'eurythmie poétique : le corps humain, formé par les sons, retentit

(1) R. STEINER, dans *L'eurythmie*, de Simonne RIHOUËT, Paris, éd. La science spirituelle, 1926, p. 32.

(2) *Cours d'eurythmie musicale*, de R. STEINER, Dornach, Goethéanum.

tout entier aux vibrations de la parole ou de la musique. Et les lois des harmonies extérieures étant à la fois celles du corps humain, une correspondance existe éternellement entre les mouvements et les sons (1). »

Les anthroposophes, disciples de R. Steiner, rejoignent ici les idées de Pythagore, disant encore, entre autres : « A son âge d'or, dans les temples de l'Antiquité, le mouvement fut l'expression absolue des vérités de l'univers réfléchies dans le corps (2). »

(1) S. Rihouët, *ibid.*, p. 50 et p. 49.
(2) Id., *ibid.*, p. 51.

PROPOS FINAL

Au cours de l'étude sur le rythme musical, un propos de Shakespeare nous est venu souvent à l'esprit : « Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre que vous n'en rêvez dans toute votre philosophie. » C'est que le rythme est un élément fondamental de la vie, du cosmos, de l'homme, de l'art, et que son étude mène à des horizons qui s'élargissent au fur et à mesure qu'on avance. Aussi sommes-nous tenté de faire notre *mea culpa* d'avoir essayé de cristalliser en concepts la nature d'un sujet dont l'essence dépasse l'expérience sensible.

Il nous a cependant semblé utile d'exposer le résultat de nos expériences psychologiques et pédagogiques et d'éclairer ainsi certains aspects d'un domaine qui laisse perplexe maint musicien. Puisse notre travail intéresser les chercheurs et les aider dans leurs futurs travaux.

Nous nous sommes efforcé d'approfondir l'aspect essentialiste du rythme; nous ne prétendons pas, pour autant, avoir épuisé le sujet. Celui-ci tient du mystère même de la vie, de celui de l'esprit et de la matière, des liens qui unissent l'artiste au cosmos et à la nature. Le rythme ne révélera jamais tous ses secrets. Cependant, les divers modes d'approche de cet inconnu nous ont doté, au cours des siècles, de connaissances techniques indispensables à la pratique de l'art; connaissances qui progressent avec l'évolution de l'homme, avec ses besoins de connaissance, avec son désir, toujours renouvelé, de créer de la beauté.

Certes, certains principes sont éternels et nous transcendent, mais leur immanence dans l'art et leur caractère absolu n'infirment pas la relativité de la création, qui se manifeste selon des lois, selon des ordonnances d'une infinie diversité. L'époque actuelle, troublée dans ses assises mêmes, déroutante par ses inquiétantes nouveautés, pourrait nous en faire douter : les tendances les plus diverses et les plus divergentes, les productions inattendues, triviales parfois, souvent pétillantes de vie, qui ont gagné les faveurs du public, révèlent des

ferments, parfois dissolvants, qui agissent dans l'homme et dans les arts.

Notre époque est en gestation; par cela même elle autorise bien des espoirs; elle dévoile d'ailleurs les fils conducteurs des diverses tendances qui mènent le monde présent et dont certains résisteront aux tensions actuelles. Aux jeunes musiciens, elle offre à la fois deux voies nouvelles et opposées : l'une où l'on sépare la musique de l'homme, donnant libre cours à toutes les anomalies chères aux chercheurs de nouveauté à tout prix, l'autre, où l'on cherche à enraciner la musique plus profondément et surtout plus consciemment que par le passé dans l'humain.

Nous nous sommes toujours efforcé d'établir des rapports entre l'être humain et la musique afin de pouvoir libérer la musique, et donc le rythme, de certaines conceptions révolues ainsi que de l'emprise des formules stérilisantes. Le rythme doit pouvoir jaillir librement de ses sources naturelles et vivifier la musique par ses vertus matérielles et spirituelles. Et n'est-ce pas dans l'unicité du rythme vivant que nous voyons le mieux se réaliser l'indissoluble union de la matière et de l'esprit, nécessaire à toute création ?

Le rythme est un élément primordial de la musique. Il donne à la mélodie, centre spirituel de la musique, sa base matérielle, sa corporéité, son moyen d'objectivation; il est indispensable à l'harmonie pour établir de solides assises tonales; il crée les formes musicales car il est le générateur, à la fois, de la dialectique du discours musical et de sa forme plastique.

Pour éviter les confusions trop souvent faites, nous avons opposé le rythme à la rythmique et à la métrique; nous l'avons de même confronté avec la mélodie et l'harmonie et avons placé le tout dans une synthèse humaine, condition indispensable pour unir les théories au fait humain, artistique et pédagogique.

Ce n'est pas sans scrupules que nous avons touché aux divers aspects du rythme, car en disséquant ses éléments premiers, nous avons risqué à tout moment, par des démarches malhabiles de l'intellect, de porter atteinte à la vertu vitale, germinative et vivifiante du rythme naturel.

Ce rythme est en nous et hors de nous. Exprimé par l'être humain, il est une manifestation subjective de la personnalité profonde de l'artiste. Autour de lui, le rythme présente des réalités objectives, des faits organisés, harmonieux, qui dépassent souvent le pouvoir créa-

teur de l'homme. Ces faits montrent, par leur existence même, l'immanence de certains principes créateurs dans la nature. Par la recherche de ces rythmes objectifs, les artistes tendent à rejoindre, à travers les rythmes temporels, les rythmes éternels.

Comment ne pas s'émerveiller devant la luxuriante multiplicité des rythmes, particulièrement à notre époque où il nous est donné de connaître les rythmes musicaux de toutes les races, reflets éloquents de leurs tempéraments. Et ce n'est pas un des moindres mérites du rythme, à une époque où les conceptions se veulent mondiales, que de nous permettre de communier avec l'âme d'autres peuples, avec l'âme de tous les peuples.

Aussi, l'étude du rythme nous a-t-elle donné une raison de plus — nous en avons d'autres — de préférer à la formule : « l'art pour l'art », chère à Walter Pater et à ses disciples, celle, plus large et plus humaine : « l'art pour l'homme ». Car si, dans les conceptions artistiques, il est risqué d'unir l'art à l'homme, il est encore plus dangereux de l'en séparer. D'ailleurs, la vie transcende nos conceptions; c'est à nous de nous ouvrir à son message. Il est donc bon, tout en perfectionnant les moyens techniques — et nous pensons ici particulièrement à la technique rythmique —, de rester accessible à l'irrationnel, au transcendant, à la vie infinie et multiple. Ainsi, nous pourrons faire de la musique, de son enseignement, de sa création et de son interprétation, ce qu'elle a le droit d'être : une œuvre de vie et de beauté.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

CONCERNANT LES PRINCIPAUX OUVRAGES TRAITANT DU RYTHME

VIe s. av. J.-C.	PYTHAGORE	A fortement influencé les théoriciens grecs.
429-347 av. J.-C.	PLATON................	*Timée* et autres ouvrages dans la ligne pythagoricienne.
384-322 av. J.-C.	ARISTOTE, élève de Platon	*Les problèmes d'Aristote* (trad. Gevaert et Vollgraff).
né env. 354 av. J.-C.	ARISTOXÈNE de Tarente ..	Très importants fragments des *Éléments de la rythmique*.
40 ou 50-120 ap. J.-C.	PLUTARQUE	*De musica*, esquisse de l'histoire de la musique grecque antique.
Ier-IIe s. ap. J.-C.	ARISTIDE QUINTILIEN ...	*De musica*, libri VII, basé sur Aristoxène.
354-430	AUGUSTIN (Saint)	*De musica*, en 5 livres (387-391), chap. « Théorie du rythme ». Ce que le Moyen Age connaissait de la musique venait de Boèce et de Cassiodore.
485-580	CASSIODORE	*Institutiones musicae.*
1739	MATTHESON, J.	*Der vollkommene Kapellmeister* et autres ouvrages.
1770	ROUSSIER, P.	*Mémoire sur la musique des Anciens.*
1806	MOMIGNY, G. DE	*Cours complet d'harmonie et de composition.*
1818	IDEM	2e volume de la partie « Musique » de la *Grande encyclopédie par ordre des matières*, de Framery.
1826	BLAZE DE BURY	Articles dans la *Revue des Deux Mondes.*
1847	BELLERMANN, J.	*Die Tonleiter und Musiknoten der Griechen.*
1854	WESTPHAL, R.	Premières études sur le rythme grec.
1874	CHRIST, W.	*Metrik der Griechen und Römer.*

1880	WESTPHAL, R.	*Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach.*
1881	GEVAERT, Fr.	*Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité,* t. I, 1875 t. II, 1881.
1883	LUSSY, M.	*Le rythme musical.* Voir aussi : *Traité de l'expression musicale* (1874), *Concordance entre la mesure et le rythme* (1893), *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903).
1889	ABERT, H.	*Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik.*
1889	SOURIAU, P.	*L'esthétique du mouvement.*
1894	COMBARIEU, J.	*Les rapports de la poésie et de la musique considérés au point de vue de l'expression.* En 1897 : *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique.*
1894	MEUMANN, E.	*Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus.*
1896	BÜCHER, K.	*Arbeit und Rhythmus.*
1899	GEVAERT et VOLLGRAFF.	*Les problèmes musicaux d'Aristote.*
1903	INDY, V. D'	*Cours de composition musicale.*
1903	RIEMANN, H.	*System der musikalischen Metrik und Rhythmik.*
1904	LALOY, L.	*Aristoxène de Tarente.*
1904	JAËLL, M.	*Le rythme dans les mouvements ; Le rythme dans les doigts* (1909).
1905	ROUGNON, P.	*Le rythme et la mesure.*
1906	HOUDARD, G.	*La rythmique intuitive.*
1906	LEWIS, Ch.	*The Principles of english Vers.*
1907	JAQUES-DALCROZE, E. ...	*L'initiation au rythme,* paru aussi plus tard dans *Le rythme, la musique et l'éducation.* Divers écrits sur le rythme.
1907	GOUJON, H.	*L'expression du rythme mental.*
1908	MOCQUEREAU	*Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne.* Dès 1889, édition de la *Paléographie musicale.*

1909	LE RYTHME	*Revue de l'Institut Jaques-Dalcroze*, paraissant encore à ce jour.
1910	UDINE, J. D'	*L'art et le geste.*
1910	MARCETTEAU, C.	*La logique du rythme.*
1911	EMMANUEL, M.	*Histoire de la langue musicale.* Voir aussi la section grecque de l'*Encyclopédie de la musique*, de Lavignac, t. I.
1911	LANDRY, E.	*La théorie du rythme et le rythme du français déclamé.*
1912	MONOD, E.	*Mathis Lussy et le rythme musical.*
1913	GRAMMONT, M.	*Le vers français.*
1913	LANGLOIS, J.	*De l'universelle rythmie.*
1913	ROUSSILLON, J.	*Au commencement était le rythme.*
1914	DEONNA, W.	*Les lois et les rythmes dans l'art.*
1918	HOWARD, W.	*Auf dem Wege zur Musik ; Auf dem Wege zur Rhythmus.*
1920	FOREL, O.	*Le rythme.*
1923	THOMSON, W.	*Rhythm of Speech.*
1924	STEINER, R.	*Cours d'eurythmie musicale.*
1925	SONNENSCHEIN	*What is Rhythm ?*
1926	JEANNIN (Dom)	*Étude sur le rythme grégorien.*
1926	REINACH, Th.	*La musique grecque.*
1926	DENÉRÉAZ, A.	*Rythmes humains et rythmes cosmiques.*
1926	Divers auteurs	*Premier Congrès du rythme.*
1926	HÖNIGSWALD	*Vom Problem des Rhythmus ; Körper und Arbeit* (1927).
1926	RIHOUËT, S.	*L'eurythmie, un nouvel art du mouvement.*
1927	DUMESNIL, R.	*Le rythme musical.*
1927	WEDGE, G.	*Rhythm in Music.*
1928	BECKING, G.	*Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.*
1929	TRANNOY, A.	*La musique des vers.*
1929	LEVINSON, A.	*La danse d'aujourd'hui.*
1931	VERWEY, A.	*Ritme en Metrum.*
1932	JÖDE, Fr.	*Kind und Musik ; Musik und Erziehung.*
1933	NOUNEBERG, L.	*Les secrets de la technique du piano.*
1934	KLAGES, L.	*Vom Wesen des Rhythmus.*
1934	PANASSIÉ, H.	*Le jazz hot.*

1934	WILLEMS, E.	*Nouvelles idées philosophiques sur la musique.*
1936	SCHAEFFNER, A.........	*Origine des instruments de musique*, chap. I, II et III.
1937	VANDVIK, E............	*Rhytmus und Metrum.*
1938	GHYKA, M.	*Essai sur le rythme*, et autres ouvrages sur les proportions, les rythmes et les rites.
1941	LEEB, H.	*Vom Wesen des Rhythmus.*
1942	OSMONT, A.	*Le rythme, créateur de forces et de formes.*
1943	STUDER, O.	*Vom Rhythmus.*
1943	MORIER, H.............	*Le rythme du vers libre symboliste.*
1944	GAJARD (Dom)	*Notions sur le rythme grégorien.*
1944	MESSIAEN, O.	*Technique de mon langage musical*, chap. II à VII, sur le rythme.
1945	WILLEMS, E.	*Le jazz et l'oreille musicale* (rythme, swing, plastique, etc.).
1947	HUBER, A..............	*Ethos und Mythos der Rhythmen.*
1947	KURTH, E.	*Musik-psychologie*, IIIe Partie, chap. III.
1948	LAIGNEL-LAVASTINE	*Les rythmes et la vie*, ouvrage écrit par divers auteurs.
1948	BITON, Ph.	*Le rythme musical.*
1948	Divers auteurs	Revue *Polyphonie*, deuxième cahier : *Le rythme musical.*
1949	BRELET, G.	*Le temps musical* (principalement le t. I, IIe Partie : la forme rythmique) ; *L'interprétation créatrice* (1951) (chapitres concernant le « temps musical »).
1949	STEGLICH, R.	*Über Wesen und Geschischte des Rhythmus.*
1950	KUNST, J.	*Een en ander over metriek rhythmiek en meerstemmigheid.*
1951	COMPAGNON, G.	*Éducation du sens rythmique.*
1952	BRAILOIU, C.	*Le rythme aksak.*
1952	HARICH-SCHNEIDER	*The rhythmical patterns in Gagaku and Bugaku.*
1952	HOWARD, W.	*La musique et l'enfant.*

INDEX DES NOMS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

LA RYTHMIQUE, LA MÉTRIQUE, L'ÉDUCATION RYTHMIQUE

1954. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 23.559 IMP. N° 13.523

1954 - Imp. des Presses Universitaires de France - Vendôme (France)

ÉDIT. 23.559

